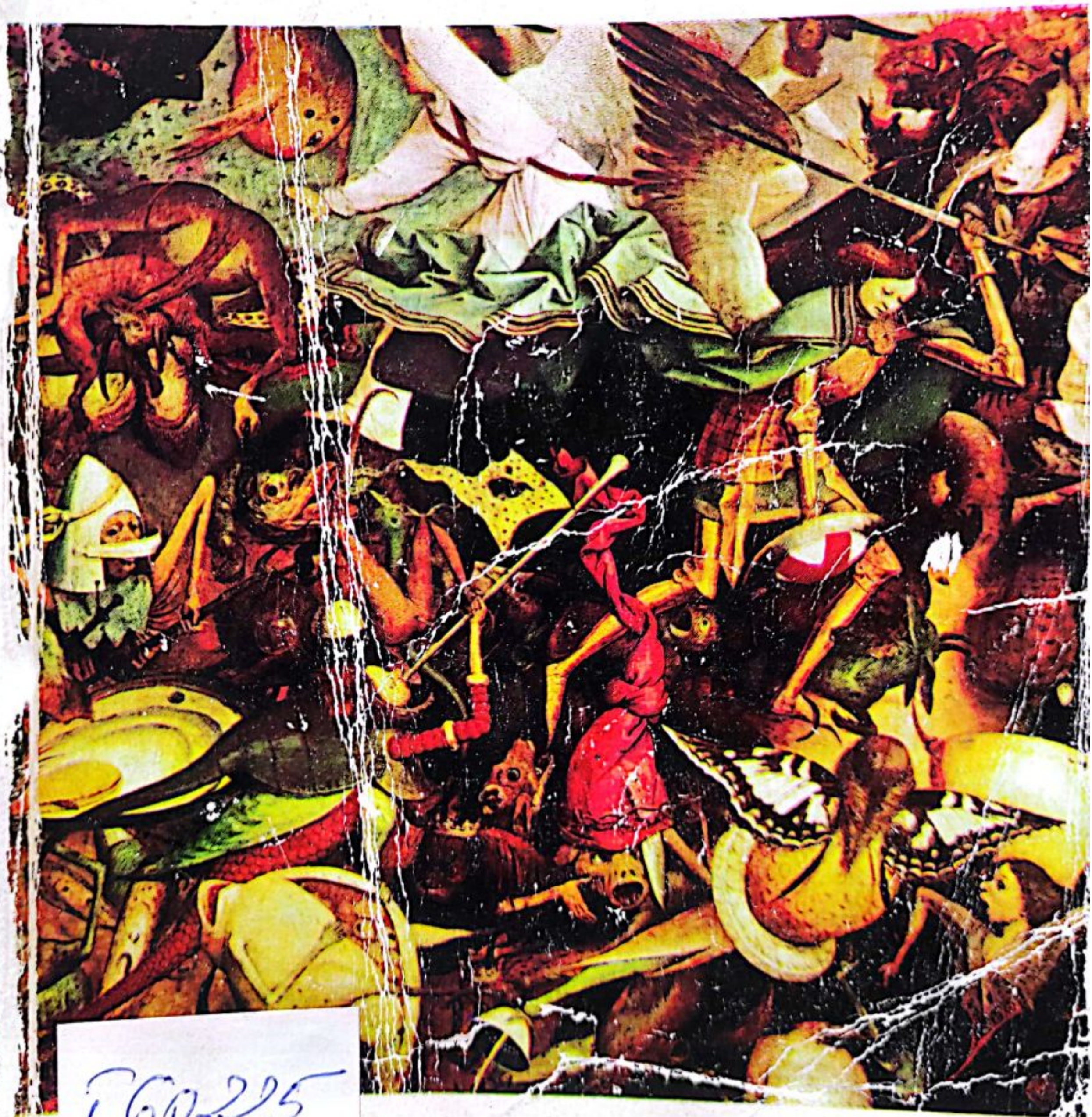
René de Solier

arta şi imaginarul



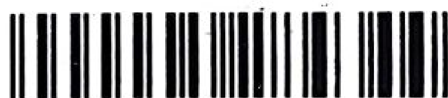
René de Solier

arta şi imaginarul

Traducere de
MARINA şi LEONID DIMOV

Cuvînt înainte de
EUGEN BARBU

Prefaţă de
ION PASCADI



EDITURA MERIDIANE
Bucureşti, 1978

CUVÎNT ÎNAINTE

Editura „Meridiane", într-o fericită preocupare culturală, continuă publicarea unor cărți legate de Arta fantasticului, din ciclul cărora am să amintesc numai „Evul mediu fantastic" de Jurgis Baltrušaitis, „Lumea ca labirint" de Gustav René Hocke, „Arta fantastică" a lui Marcel Brion și „Cartea labirinturilor" de Paolo Santarcangeli, ca să nu mai pomenim despre interesanta „Misterul Bomarzo" de Hella S. Haasse și, de asemenea, scoaterea de sub teascurile tipografiilor a volumului „L'art fantastique" de René de Solier în versiune românească. Nu știu cîte noutăți va oferi celor ce au urmărit serialul „Editurii Meridiane" pe această temă, poetica și eclectica pledoarie a autorului susnumit, dar vă asigur că merită atenție. Putem să nu fim de acord cu o anumită lipsă de logică a expunerii, cu stilul mozaical de antologie a celor mai frumoase idei găsite la alții, dar trebuie să dai autorului în cele din urmă și partea leului.

De unde, mai întîi, această concentrare de atenție asupra artei fantasticului în toate domeniile: de la pictură pînă la muzică, de la arhitectură pînă la literatură? Probabil că veacul nostru utilitar, care a uitat detaliul, taina, meșteșugul și merge numai pe funcționalitate, resimte de la o vreme nevoia barocului, a amănuntului poate inutil, dar semnificativ. Dintr-o delicioasă perversitate s-a mers și mai departe: lentila fotografică a desco-

perit în frescă semnificații secrete, ascunse în colțuri obscure. De aici vînătoarea de suprasens, de descifrare. Există într-un film binecunoscut de toată lumea: Blow-up, o scenă ciudată care amintește de observația lui Caillois din celebra sa carte „Au coeur du fantastique", tradusă și tipărită, dacă-mi aduc bine aminte, de aceeași Editură „Meridiane" asupra tabloului „Ambasadorii" de Holbein, unde apare un corp inexplicabil la picioarele personajelor, încărcat de un sens enigmatic. În filmul amintit, la copierea unei fotografii în baia de oxizi, ce nu se percepuse în realitate, apare: un personaj sau ceva, de unde declanșarea unei anchete pentru că de fapt acel Ceva aproape neidentificabil era corpul unui om ucis care dispăruse. De ce am evocat toate acestea? Pentru că tehnica artei fantastice mi se pare că de la un asemenea detaliu pornește, de la tehnica unei fotografii mișcate, de la ruperea logicii lucrurilor printr-o ușoară abatere. Lucrul e valabil și în gravitație, în grădinărit, în perspectivă, în arhitectura să zicem a Sagradei Familia a lui Gaudi, pe care o invoc mereu pentru că mi se pare cea mai tulburătoare dovadă a fanteziei umane. Să fim însă mai expliciți. Un corp astral de îndată ce pierde traiectoria firească, deviind cu un singur milimetru, se înscrie într-un alt destin cosmic, perturbînd armonia prestabilită a Universului. Luați un cuvînt banal și dați-l tipografului care-l va culege din greșală cu o singură literă greșită și se naște un vers surprinzător. Mărturisesc că mi se întîmpla ca atunci cînd scriam Istoria polemică a literaturii române, capitolul „Poezia română contemporană", la transcrierea vreunui vers să greșesc la mașina de scris, bătînd o altă literă, din grabă, care se dovedea de o încărcătură surprinzătoare, dînd alte valențe cuvîntului respectiv. Nici pînă azi vreun poet astfel corectat, n-a protestat, pentru că, la rîndul meu alegeam erorile cele mai profitabile. Efecte puternice se nasc în pictură din anumite degenerescențe ale culorii sau pur și simplu din ignorarea perspectivei elementare. Sătui de realism, de asemănări ce mergeau pînă la cele mai mici detalii, adevărații

maeştri denaturau un mic detaliu, care deodată năştea o stupoare admirativă la privitor. În arhitectură sunt cunoscute „îngroşările" sau „subţierile" voite pentru a se crea supleţe unor clădiri altfel greoaie. Linia strîmbă ajută de fapt ideea de perfecţiune şi în muzică surpriza contrapunctului pune mai bine în valoare ideea muzicală. Arta fantastică se naşte deci, de regulă, dintr-o aberaţie care tulbură. Autorul cărţii pe care o prefaţez ne aminteşte că în fantastic găsim ecoul terorilor pe care individul şi le surprinde mai ales în singurătate, în momentele cînd se simte în insecuritate, reamintind „drumul misterios unde frica pîndeşte la fiecare pas" al lui Breton. René de Solier vorbeşte despre maleficul din artă şi gîndire, care ia diferite forme, al măştilor conştiinţei cînd ele cad şi omul rămîne singur, de oroarea de vacuum pe care o simţim de cîte ori descoperim tărîmuri nestabilite geografic în care unii cercetători au văzut nevoia de cuceriri a hoardelor barbare. Se merge şi mai departe, la angoasa individului suprasaturat de civilizaţie, individ supus presiunii semenilor săi (agorafobia), cînd nevoia de linişte devine imperioasă, dar naşte o altă frică: faţă de linişte, sentiment creat de lipsa de comunicare, de care s-a făcut atîta caz în literatura ultimilor ani. Noaptea, ca şi pădurea, naşte la om spaima în faţa unor fantasme multimilenare. În natură poţi fi la fel de neajutorat ca pe mare, şi atunci absenţa unor inşi pe care-i doreşti te sileşte să populezi golul cu fiinţe care deţin puteri extraordinare. Sînt invocate tablourile „Melancoliei", unde suita e completată cu cîini saturnieni care dormitează sau mor de urît. Mitologia ar fi deci o nevoie de complement a realităţii: bordeiul sau barca în care pluteşti pe ape („apa e materia disperării", spunea atît de frumos Bachelard) nu te apără de demonii din jur care se constituie în adevărate panteonuri de „puteri supranaturale". Desigur a contribuit la aceste spaime şi religia şi credinţa că undeva în spaţiul ceresc, de la naşterea omului pe pămînt, există fiinţe tutelare care se mînie şi pedepsesc şi care trebuie îmbunate. Odată cu naşterea ideii supravieţuirii sufletelor, im-

periul celor ce ne părăsesc, dar veghează asupra noastră, a proliferat extraordinar. Au apărut duhurile, bune şi rele, protectori şi răuvoitori, de aici un adevărat comerţ al „îmbunării" şi iată-ne şi în faţa industriei religioase, care lucrează neostenit cu armele ei în care intră literatura, arhitectura, muzica, pictura şi ceara de lumînări, maşinile teatrale lucrînd şi ele la crearea de spectre, fantome şi aşa mai departe. Dar nu în sensul acesta trebuie privită arta fantastică. Ea, această artă, de fapt nutreşte nevoia de vis a omului, nevoia de a înfrumuseţa existenţa sa care devine ostenitoare prin repetiţie şi lipsă de surpriză. Acelaşi Bachelard spunea că visul este cosmogonia unei seri. În fiecare noapte cel care visează reîncepe lumea. De aici sborul oniric, „corectarea" existenţei cu dimensiuni şi culori inimaginabile de cel mai adesea ori, decepţia născută din confruntarea cu realitatea şi stabilirea schizofrenului în vis, el preferînd irealitatea unei realităţi care-l constrînge şi-l umileşte. Ideea că Natura şi Individul nu se află în stare de pace niciodată nu e deloc nouă şi autorul acestei cărţi nu-şi propune s-o desmintă sau s-o sporească la proporţii mari. El aminteşte numai ceea ce îndeobşte este cunoscut. A te apăra de malefic înseamnă să înveţi instrumentele acestei defensive; de unde ierburi ce trebuiesc culese pe lună, inele binefăcătoare care alungă spiritele rele, lăcaşuri solemne unde statui de sfinţi şi icoane fugăresc prin prezenţa lor duhurile rele. Nici literatura nu e ocolită, apar descîntecele care în naivitatea lor ajung pe tărîmul poeziei aproape fără voie. Iată deci cum trebuie privită această artă a exagerării, a neînchipuitului, a surprinderii lucrurilor pe care nu le ştim destul de bine, ca pe nişte frumoase basme care ne-au mîngîiat copilăria. Amintiţi-vă peria care devenea pădure pentru a-l opri pe Smeu (citeşte Răul), amintiţi-vă oglinda care se făcea un lac uriaş pentru a sili Balaurul să înoate, deci să întîrzie, sau gresia care creştea cît un munte inaccesibil. Încărcătura artistică a acestor gesturi rituale, preluate din legende, nasc prin consecinţe lucruri şi mai tulburătoare: apar grădinile care sînt astfel construite (în formă de labirint), încît spiri-

tele rele să încurce potecile, să nu mai aibă ieșire, deși regula labirintului e alta.

Arta fantastică este născută și din contrastul lumină-întuneric, din ceea ce se presupune a fi neștiut, acoperit de complicitatea astrelor, a pădurilor sau adîncurilor. O pădure este tot atît de insondabilă ca și Oceanul, explorarea făcîndu-se în cazul codrului pe orizontală, iar a adîncurilor pe verticală. Cerul, care pare la prima impresie un spațiu deschis, s-a dovedit la cercetări mai puțin sumare un spațiu întunecat, la fel de misterios ca o mină părăsită. De unde multiple speculații, mai ales mistice: acolo ar bîntui cei morți, judecătorii neobosiți ai celor vii și vînătorii morții, care te ochesc din oceanul astral, te îmbolnăvesc sau îți iau mințile numai printr-o rază care odată declină. Dar nu numai individul este supus acestei presiuni a unor lumi ce există fără voia noastră și pe care numai o simțim. Dacă cei duși se întorc și ne persecută sau ne fac bine, există și fantome de orașe, cum scria Marcel Brion. Sînt invocate, cum știm, delirurile din deșert, acele oaze ce apar celor însetați cu toată mirifica lor promisiune. Vizionari ai picturii au „văzut" cetăți de mult înghițite de cutremure și le-au desenat. În literatura sud-americană, mai ales, apar sate care au fugit din vatra lor și, ca niște nave astrale, s-au reîntemeiat fără ca nimeni să știe cum. Iată, mai încoace, literatura farfuriilor sburătoare vorbește despre nave înghițite de instrumente celeste venite din alte lumi pentru a fi studiate, de vapoare și avioane absorbite de oceane lacome care odată se ridică din condiția lor și devin apocaliptice ființe ce răpesc mijloacele noastre firave de transport. Un scriitor, l-am numit Marquéz, ilustrează ideea de destrucție a timpului — care e o idee foarte veche de altfel, idee în care anul este clipă și veacul, un biet nefericit decalaj diurn de cîteva ore.

Cu asta nu este spus totul: mergînd mai departe, noi, de fapt, nici nu existăm, sîntem visați, trăiți de altcineva. Un ciclu istoric se poate desfășura cu ușurință în timpul visului Magilor, lu-

mea de fapt este numai o Idee; un ou poate fi matricea universală, pîntecul mamei, miezul unui labirint din care încercăm mereu să ieşim şi în miezul căruia ne reîntoarcem mereu. Avatarul este un semn al fantasticului: am fost animale sau împăraţi, copaci sau peşti, o stea şi chiar un drum. Nu există nici o logică în ceea ce ni se întîmplă. Am mai văzut unele peisaje pe care le vedem pentru prima oară. Amintirea unui vis devine realitate care te persecută, ceea ce a imaginat creerul nostru obosit de impresii de lectură sau de călătorie devine un lucru familiar. Sîntem la rîndul nostru victima iluziilor altora, de fapt sîntem văzuţi altfel decît sîntem în realitate, ni se împrumută calităţi şi defecte pe care nu le avem. Chiar lumea în care trăim o vedem altfel decît ceilalţi, în funcţie de circulaţia sîngelui, de starea psihică sau de indispoziţii trecătoare. Psihanaliştii au făcut din pîntecele matern o grotă către care mereu tindem, nevoia de sbor a omului nu este decît desprinderea de cordonul ombilical pe care fiinţa noastră îl poartă tot timpul, subconştient. Termenul prenatal pregăteşte drumul labirintic al vieţii, plin de obstacole, de întortocheri, chiar psihologii complicate în care unii autori au excelat, neştiind că poate o naştere grea le-a complicat viziunea asupra vieţii. „Fantasticul stabileşte celălalt versant al naturii, unde ordinea normală a lucrurilor e mereu dată deoparte, contrazisă", scrie René de Solier. „Arta fantastică e o istorie a actului magic, a temerilor şi putinţei de a crea. Fantasticul foloseşte pentru asta un drum oblic, al hibridului, pentru a stabili un raport între om şi extraordinar."

Volumul pe care-l deschid este frumos ilustrat, cel puţin în ediţia lui franceză, şi argumentele sînt luate din marii pictori, între care Bosch şi Bruegel îşi au locul de cinste, cum mi se pare foarte firesc. La aceşti doi uriaşi ai penelului, autorul descoperă o libertate a actelor pe care existenţa reală a timpului lor nu o permitea. Asta şi explică dimensiunile mici ale unor opere în care detaliul de fapt ascundea, epigramatic, ceremo-

nialul deloc sacru al unor vieţi destul de lumeşti. Ne aflăm, cum scrie Solier, în faţa unui univers opulent, un univers al războiului, mizeriei şi uciderii. Tentaţiile şi suplicaţiile coexistă şi Menestrelul în colivie nu mai are nimic nenatural. Universul este corcit, amestecat, maimuţe şi oameni laolaltă cu broaşte şi monştri dezgustători, iepuri şi caracatiţe, fluturi şi peşti în acelaş regn, animale care au trompe şi ghiare, aripi şi coarne, larve lascive, cu ochi pe fese ca nişte lanterne ale păcatului. La Bosch, maniheismul imaginii ajunge la proporţii scandaloase, gîndesc eu, pentru timpul său. Omul — animal înaripat — în acelaşi timp, ilustrînd dubla lui fire, de tîrîtoare păcătoasă şi de svîcnire către ideal, în el coexistînd şi binele şi răul într-o ciudată alchimie. Şi într-o astfel de libertate, trecerea de la un sex la altul devine posibilă, individul poate fi hermafrodit, poate trece de la starea de om la starea de animal, cum cuiva i se pare că cu ajutorul artei fantastice constelaţiile pot fi socotite resturile minerale ale unor luxuriante vegetaţii mitologice, sufletele pot să fie la rîndul lor stele şi cifrele să explice idei cosmice, hieroglifa ascunzînd la rîndul ei sensuri obscure, pline de o încărcătură magică. Libertatea de transport între existenţa telurică şi cea astrală naşte atunci calendare, o ştiinţă a magiei numerice şi alfabetice de unde posibilitatea ca un număr să poată fi citit şi ca un cuvînt (vezi grecescul „Abraxas", egal cifra 365; iar în alte travestiri, Soarele să fie Leu sau Şarpe sau chiar o figură umană).

Ce sînt, scrie autorul acestei cărţi, turnurile, ziguratele, coloanele, obeliscurile, cariatidele, trofeele, stîlpii decît reprezentarea unei aspiraţii către absolut, o tendinţă de a uni realitatea pămîntului cu a cerului? Şi întorcîndu-se spre epoca noastră, René de Solier ni-l aminteşte pe Chirico, şi el autor de tablouri fantastice: „Toată nostalgia infinitului se relevă în noi în spatele preciziei geometrice a locului".

Cum nu vreau să rezum cartea pe care o s-o citiţi mai cu nerăbdare decît rîndurile acestea de început, vreau să mă întorc la ideea că trebuie să legăm

arta fantastică de basm, de acea fericită invențiune a sufletului omenesc care transportă dorința față de irealizabil în vis. Am avut fericitul prilej în anul trecut de a vizita Creta, alegînd Knossosul pentru o incursiune în lumea mitologiei grecești. Palatul regelui Minos, Dedalul, prezintă ruine bine întreținute, în care arhitectura este mistificată discret, dar impresia de loc din care nu poți ieși nu se ivește nicăieri. E vorba mai curînd de un palat care la vremea aceea putea să impresioneze prin numărul mare de încăperi, toate foarte mici, prin complicația scărilor ce duceau la cîteva nivele, lucru remarcabil la acea vîrstă a omenirii; dacă ne gîndim bine, restul a făcut-o timpul, cu legendele lui, și poate și pictura surprinzător de abstractă în care mă isbesc. Grădinile stilizate, privite din sbor de pasăre, aducînd cu semnul infinitului, al cifrei Opt, atît de asemănătoare cu Grădinile pictorului Ion Gheorghiu, care nu e străin de aceste afrescuri. Și pentru că nu vreau să-l nedreptățesc pe pictorul român, trebuie să spun că la Knossos domnea și Picasso printr-un superb taur pe care jucau acrobați și o minunată Dansatoare ce te trimitea la Matisse. Unde mi s-a părut mie că fantasticul se instalase în viziunea pictorului de la Knossos? În acel aer depersonalizat al femeii care avea ceva mecanic în mișcarea sugerată, foarte aproape de ceea ce va face mai tîrziu pictura modernă. Fantastic era mi se pare și locul ales de regele Minos, o incintă într-un peisaj pietros, ascuns, în care totul probabil că înspăimînta la vedere. De unde ideea că fantasticul se năștea la Knossos din compensație: prin absența vegetației; de unde halucinația soarelui în ariditatea solului și posibilitatea de a popula tot acest loc cu himere. Hocke, de altfel, vorbea despre labirinturi ca despre opere care intenționat trebuie să provoace stupoare. În ce privește Opera lui Dedalus, aici cred că e vorba mai degrabă de grandomania arhitecturală care creea senzația de spaimă și nemaivăzut, decît de o complicare a drumului într-un spațiu închis, deși dominanta în labirint este criptografia care are totuși o deslegare (citește ieșire).

La Knossos, Cantitatea creea fantasticul, numărul mare de încăperi, nu atît hieroglifa construcției care, privită azi pe un plan detaliat, te pune într-adevăr pe gînduri. Adăugați la toate aceste lucruri senzaționale și legenda că într-un loc secret al palatului stă ascuns Minotaurul, că hieroglifa veghează locurile. Mergînd și mai departe, Mircea Eliade a tradus ideea de labirint prin călătoria către sine pe care o face omul, drumul ocolit spre centru, spre perfecțiune. Traduceri în simboluri ale ideii de labirint? Firul de aur al lui Platon, lanțul de aur al lui Homer. În versiunea lui Marsilio Ficino, lumina este lanțul care unește Universul (vinculum universi). *Hermes Trismegistul credea că cosmosul este țesut ca un veșmînt abstract, cuvintele și numele fiind nodurile acestui vestmînt. Zeul indian Indra desleagă taina enigmaticului nod de la Susna, ideea e reluată de Dante, Taina, Dumnezeu fiind simbolizat prin noduri stranii. Dar Leonardo ce făcea? Nu desena și el noduri? Hocke amintește și pe Arcimboldo cu straniile sale portrete încifrate. Dar tablourile antropomorfe, ce sunt dedicate celor ce trăiesc în cer și care pot să vadă de la înălțimea vulturilor un uriaș dormind pe șapte dealuri printr-o fericită modificare a peisajului care este corectat ici și colo? Oglinda nu devine și ea un labirint tot printr-o aberație a undelor sale? Gîndiți-vă numai la acele ciudate oglinzi de circ care transformă oameni uriași în pitici și pe grași îi face siluete demne de Giacometti. Lumea lui Kafka nu e și ea o lume labirintică, fantastică, prin transmutații ale ființelor?* Măgarul de aur, Divina Comedie, Criticonul, *unele poezii ale lui Jimenez sau Garcia Lorca,* Labirintul *lui Borges sau lumea mirifică a lui Marquéz nu sînt cu toate complice? Gongora nu îl naște pe Eluard, Villiers de l'Isle Adam pe Mateiu Caragiale, cu complicitatea și a lui Barbey d'Aurevilly? Golemul și Leul dedicat de Leonardo unui Ludovic nu sunt rude bune cu heliadele, frumoasele femei de aur care cîntau? Aristotel descrie o Venus automată care e strămoașa mașinilor noastre cibernetice. Dar mașinile de ascultat (urechile) lui Athanasius Kircher nu au prefațat cu mult timp înainte*

Afacerea Watergate? *In China am văzut ceva asemănător într-o curte circulară, care conducea șoaptele curtenilor pînă în urechile unui bătrîn împărat. Dar urechea lui Dionysos din Siracuza nu era ideea* in nuce *a aparatelor de ascultat din secolul nostru? Iată cum lucrurile cele mai misterioase, scrie Hocke, capătă un aer divin. Ce sunt mașinile de metafore decît niște idei fantastice? Metaforele arhitecturale geniale citate de același autor (Hocke) sînt:* Casa scării, *construită de Vignola în Palazzo Farnese de la Caprarola, Sala hipostilă fictivă a lui Borromini din Palazzo Spada de la Roma sau Pădurea sacră de la Bomarzo. Adăugați la asta grădina Guell din Barcelona a lui Gaudi și chiar unele case de locuit ale aceluiași. La Dali, ca și la Max Ernst, afirmă Solier, se găsesc urme ale fantasticului și-i dăm dreptate: autorul* Lumii ca labirint *ne mai amintește și „pianul culorilor" al lui Arcimboldo. Monsù Desiderio fraternizează peste vreme cu Brauner sau Dubuffet, Picabia cu Chagall, Clerici cu mai noul pictor Ludovico de Luigi care, spre deosebire de primul (care prevestește pierirea Veneției prin absența apei), descrie pe pînză o Cetate a Dogilor scufundată, înghițită de lagună, palatele rămînînd aproape întregi, devorate de scoici sau de vegetația marină, viziune senzațională pe care v-o recomand.*

În sfîrșit mai trebuesc amintite trucurile anamorfozelor, și ele născătoare de fantastic prin deformarea unui element, ilustrate în volumul cu același nume, apărut tot la Editura Meridiane, sub semnătura lui Baltrušaitis și în care găsim, printr-o detaliere fotografică, Emblema Morții din tabloul Ambasadorii *al lui Holbein, cu care am și început această sumară Prefață, ce vrea să semnaleze încă o carte: e vorba de cea a lui Solier, dedicată acestui teren fertil în poezie, cum e domeniul fantasticului, născător de mari poeme și opere de artă, care au tulburat de-a lungul multor ani imaginația omenească.*

EUGEN BARBU

REAL, IMAGINAR ȘI FANTASTIC

S-ar părea că natura operei de artă pune teoreticienii în încurcătură, ceea ce ar și explica numeroasele atitudini existente în definirea ei: pentru Platon arta este o umbră a umbrelor, pentru Hegel o întruchipare a ideii absolute, pentru Benedetto Croce intuiție și expresie, pentru Georg Lukács o gamă a mimesis-ului ca reflectare a realului, iar pentru Tudor Vianu un produs superior al muncii omenești, de natură areală, fictivă.

Înșiruirea opiniilor despre artă ar putea continua, evidențiind o mare diversitate de poziții, viziuni istorico-estetice și explicații posibile, dar o cercetare atentă ar descoperi că toate pornesc de la mult discutata relație a realului cu imaginarul, iar în cazul acestuia cu fantasticul.

Lucrarea lui René de Solier despre arta fantastică, care se bucură de prestigiosul cuvînt înainte al scriitorului Eugen Barbu (el însuși maestru al universului fantastic în Princepele*) emite la rîndul ei o ipoteză asupra acestei relații: „o parte importantă a vieții imaginilor s-a născut în mod cert în jurul ideii de teamă și de ostilitate a elementelor. Tot ce a provocat teamă pare să fi fost reprezentat. Omul a dat formă «demonilor săi», forțelor care i-au fost ostile". În această formulare, arta fantastică apare ca utilizînd imaginile care întruchipau teama față de ceea ce este necunoscut, ostil, dominînd individul și viața lui reală, deci ca o încercare imaginară de a reconsti-*

tui şi întruchipa în forme concrete, palpabile, tot ceea ce apărea sub stăpînirea nopţii conştiinţei ca necunoscut, înfricoşător, neliniştitor. Este aici implicată o explicaţie psihologizantă asupra relaţiei realului cu imaginarul care, deşi limitată şi insuficientă, nu este lipsită de un sîmbure de adevăr, iar meritul lui Solier constă în încercarea de a decoda originile, simbolistica şi formele pe care o atare artă le îmbracă.

Inainte de a încerca să descifrăm specificul stilistic al fantasticului, considerăm însă necesar să clarificăm conceptul de imaginar artistic însuşi. Dacă sînt puţini aceia care identifică imaginarul cu realul ca atare şi majoritatea gînditorilor sînt de acord asupra naturii spirituale a artei, divergenţele încep cînd se încearcă o formulare a legăturilor ei cu viaţa, cu realitatea. Arta se construieşte din sine însăşi, spun unii, singura ei realitate este de natură fizică, deci nespecifică, afirmă alţii, referindu-se de fapt doar la „suportul" material, formal, al operei, în timp ce — de pe o poziţie opusă — se neagă nu odată intervenţia imaginaţiei, a fanteziei creatoare, afirmîndu-se că, prin artă, ne aflăm doar în faţa unei cópii de tip fotografic.

Erorile sau lipsa de pertinenţă a unor asemenea poziţii îşi au rădăcina, credem, în incapacitatea acestora de a surprinde unicitatea artei ca o construcţie sui generis *a geniului uman.* Originile artei se află în realitate, izvorul ei de inspiraţie îl constituie pînă la urmă viaţa, existenţa operei dobîndeşte un statut social-estetic real, finalitatea ei priveşte în ultimă instanţă ecourile, rezonanţa ei afectivă, dar cu toate acestea arta este un produs al spiritului, o compoziţie imaginară expresivă care trăieşte socialmente prin intermediul conştiinţelor şi urmăreşte modificarea, modelarea acestora. *Adevărul este că nici cea mai îndrăzneaţă şi inovatoare imagine ideală nu poate să nu încorporeze datele realului, că nu putem să construim cu mintea nimic care să facă abstracţie totală de orice experienţă sau contact cu viaţa, că cel mai fantastic produs artistic se raportează, fie şi prin*

negare, la ceea ce există sau la ceea ce ne imaginăm că ar putea exista.

Destinul aparent ambiguu al artei își are izvorul în faptul că esența umană — ca totalitate a relațiilor sociale, cum o definea Marx — se obiectivează în produsele ei, că „autodezvoltarea spiritului", spre a folosi un termen hegelian, nu înseamnă pierderea contactului cu realul, chiar dacă accesul la real este mediat, indirect, trecînd prin conștiința creatorului, ca și a receptorilor creației sale.

Se spune îndeobște, pornind de la teoria leninistă a reflectării, că arta este și ea reflectare a vieții, dar poate formularea mai exactă ar fi aceea că ne aflăm în fața unei „reflectări a reflectării", *adică a unei duble imagini a realului, pentru că „oglinda" realului se combină cu viziunea, concepția și fantezia artistului și se modifică, se construiește a doua oară în conștiința fiecăruia dintre receptorii săi. Reflectarea inițială este voit modificată și modelată apoi în conformitate cu legile ramurii, genului sau speciei în care se încadrează opera respectivă, ceea ce face din ea un produs cultural și nu natural sau pur obiectual, opera nemulțumindu-se să se prezinte ca atare, ea cuprinzînd semnificații dintre cele mai diverse, care vizează în ultimă instanță configurația realului, a omului și universului.*

Normele și legile istoricește constituite ale fiecărui tip de reflectare artistică intervin deci ca un filtru modelator, ceea ce nu înseamnă cîtuși de puțin că presiunea realului, a vieții, nu-și exercită în ultimă instanță rolul de punct de pornire și referință, dar creează activității creatoare, în planul imaginarului, un cadru spiritual de desfășurare, care transformă reflectarea dintr-o simplă „redare" într-o transfigurare a realului. A aplica direct criteriul recognoscibilității realului într-o construcție de factură imaginară, este de aceea simplist; nouă ni se pare mai potrivit a vorbi despre o corespondență de sensuri ale celor două planuri (acceptînd și aici posibilitatea unei extrem de complicate legături între ele).

Bunăoară, pictura clasică a unui Nicolae Grigorescu nu este în acest sens o simplă imagine a țăranului român în diferite ipostaze, ci presupune o viziune asupra lumii și vieții proprie autorului ei; viziune care s-a întruchipat în operă atît după legi artistice generale, cît și după norme ce-i sînt proprii și care ne pun în fața unei structuri plastice cu totul originale. În același fel, oricît ar fi de bogată documentarea autorului unui tablou istoric sau al unei statui, acestea reprezintă în mare măsură o alegorie, ale cărei semnificații contemporane și valoare artistică nu se pot reduce la fidelitatea lor față de real, ci se constituie pornind de la expresivitatea semnificațiilor transmise într-o construcție personală și folosindu-se de o „sintaxă" plastică personală. Realul nu intră aici ca simplu material, pentru că adevărul unor opere de acest tip îl dă tocmai corespondența de sensuri dintre viață și artă, trecută prin filtrul conștiinței, al subiectului creator. Și mai complicate sînt lucrurile în cazul picturii non-figurative, al cărei statut artistic se întemeiază pe funcțiile nu doar referențiale, ci și expresive, ale limbajului; dar implantarea plasticii în real trebuie căutată nu pur și simplu în țesătura ei de imagini, ci și în replica pe care o dă vieții în calitate de produs „artificial", aparent gratuit, dar care de fapt se înscrie într-o tablă specială de valori, cu un statut și o funcție social-artistică anume, jucînd un rol specific în acțiunea de modelare a conștiințelor.

Poate fi însă vorba de prezența realului ca atare în muzica neprogramatică sau în pictura non-figurativă, altfel decît prin prezența fizică a sunetelor sau culorilor? Cred că trebuie să distingem între planul intrinsec și cel extrinsec al relației real-imaginar în artă. *Sunetele sau culorile nu reprezintă muzică sau pictură prin simpla lor prezență fizică, ci numai în măsura în care, prin compoziția lor, fac aluzie, oricît de indirectă, la ceea ce este în afara lor, adică nu se mărginesc să se prezinte pe sine, ci re-prezintă, trimit la altceva decît la ele înseși. Acest „altceva" este tot de natură imaginară, dar prin intermediul imaginarului, reprezentat de o construcție formală con-*

venţională, se exprimă stări de spirit, atitudini care provin sau trimit tot către uman, către real, chiar dacă adesea calea este mediată, ocolită.

Există însă şi un plan extrinsec, „transcendent", al relaţiei dintre real şi imaginar, care priveşte atît nevoia care a dus la crearea operei, cît mai ales destinul ei ulterior, care nu poate fi rupt de viaţă, fiind în mare măsură chiar reglat de ea. Ţinînd seamă că arta, atît în creaţia cît şi în receptarea ei, constituie o necesitate socială specifică, profund legată de nevoia însuşirii şi transformării realului potrivit unor imperative sociale, ale exigenţelor concret-istorice ale omenirii, că evoluţia artei şi însăşi existenţa operei de artă pe scara valorilor umane (estetice, sociale, etice etc.) exprimă realitatea socială într-un anumit moment al ei sau în dinamica sa contradictorie, că finalitatea umană a artei este una dintre trăsăturile sale distinctive, putem spune că prin artă ne aflăm tot într-un univers „real", în universul omului, în nici un caz într-o lume „absolută", a unui „spirit pur".

Operele de toate tipurile dobîndesc o „existenţă socială", trăiesc în, prin şi pentru oameni, deci sînt implantate în viaţă, fac parte din ea. Realul şi imaginarul nu sînt deci, în cazul artei, poli ireductibili, cu toate că a confunda planurile reprezintă o greşeală nu doar teoretică, dar şi practică. Spectatorii care au luat-o la fugă, atunci cînd într-unul din primele filme li se înfăţişa pe pînză o locomotivă apropiindu-se de ei, erau lipsiţi nu numai de orice experienţă cinematografică, dar în genere de detaşarea pe care contemplarea imaginarului o presupune, după cum cititorii care udă batistele de atîta plîns în faţa unui roman lacrimogen sau a unui tablou „emoţionant", „patetic", confundă emoţia artistică cu cea cotidiană.

Pornind de la real, dar avînd o relativă autonomie faţă de acesta, imaginarul se întoarce asupra realului atunci cînd — prin intermediul conştiinţelor — schimbă oamenii şi contribuie la modificarea existenţei însăşi. În perspectiva relaţiei realului cu imaginarul, ca şi a independenţei rela-

tive a acestuia din urmă, se pune întrebarea care este, în acest context, locul fantasticului. Este el în afara acestei relații și a sferei celor două concepte discutate sau se integrează — cu specificitatea sa — în acest cadru conturat? Pornind de la faptul că în genere opera de artă este o convenție, un produs spiritual de natură areală, apare evident că arta fantastică nu iese din acest cadru, deși reprezintă, așa cum se exprimă sugestiv René de Solier, „ o a treia lume", deci un univers imaginar, a cărui legătură cu realul pare mai indirectă decît în cazul oricăror altor categorii stilistice. Arta fantastică, oricît de șocantă ar fi prin insolit, bizar, neașteptat, extraordinar, straniu, permite totuși pînă la urmă recunoașterea felului în care elementele realului au fost deturnate, modificate în mod ciudat, combinate nefiresc, răsturnate paradoxal pentru a da imaginea artistică derivată, dacă reușim s-o „decodăm", să reconstituim sursele obscure și enigmatice de la care a pornit.

Considerațiile teoretice ale autorului acestei valoroase lucrări — poate una dintre cele mai reprezentative pentru categoria citată — încep dintr-o perspectivă oarecum unilaterală, pe care, din fericire, analiza concretă a operelor a peste 300—350 de lucrări plastice ajunge să o infirme și să o completeze, oferind în final o imagine mult mai bogată și mai corectă a categoriei de fantastic decît cea inițială. Astfel, dacă la început se pare că imaginile fantastice au ca singură sorginte frica, noaptea, neliniștea, ostilitatea mediului, lumea umbrelor, misterul ezoteric, superstițiile, după o cercetare analitică extrem de suculentă și fertilă concluziile autorului ajung să fie cu totul altele. Inainte de a le trece în revistă, merită să-i citām cuvintele din paragraful concluziv: „Orice studiu privind imaginea omului și a valorii simbolice a formelor fundamentale, nu poate uita omul, mediul său, epoca".

Ideea aceasta — rezultat al unei construcții minuțioase și derivată din nenumărate analize parțiale — fac ca lucrarea însăși să poată fi nu doar acceptată, ci privită ca o vastă panoramă a ipos-

tazelor fantasticului, văzut ca variantă particulară a imaginarului în genere.

Descriind formele și motivele unor opere semnate de A. Dürer, Pieter Bruegel, Hieronymus Bosch, Vittore Carpaccio, Thierry Bouts, Giovanni Bellini, David Teniers, Niklaus Manuel Deutsch, Ambrogio Lorenzetti, El Greco, Tițian, François Desprez, H. Cock, Donatello, Signorelli, Grünewald, Nicollo Pisano, Bracelli, Memling, Fouquet, ca și nenumărate altele neidentificate, avem în față o lume populată de monștri, îngeri, sfinți, zodiacuri, horoscoape, crucificați, nebuni, scene de adorație, alchimiști, legende biblice, mitologie antică, dragoni, capete de oameni, giganți, satiri, himere, potop, oameni-pește, sfincși, labirinturi, meduze, tauri cu aripi, ființe cu două capete, imagini ale infernului, arborele cunoașterii, judecata de apoi, apocalipsul, ipostaze macabre ale morții, zeități orientale, pitici, balauri cu nenumărate capete, demoni ciudați, oameni mutilați, animale stranii, scene ilustrînd triumful forțelor răului și multe, multe altele. Evului mediu fantastic i se caută corespondențe contemporane care, fără a fi mai puțin stranii, uneori par a fi ieșit de sub domnia întunericului și a iraționalului, înfățișîndu-se sub un chip care privitorului de azi nu i se mai pare groaznic, înfricoșător, ci mai degrabă insolit, parcă anume bizar și haotic. Trebuie să mai specificăm că uneori René de Solier lărgește prea mult sfera conceptului, astfel încît pare a include în el întreaga artă (lucrul este vizibil de pildă în cazul lui Brâncuși), ceea ce îl dizolvă prin ștergerea contururilor sale.

Notăm faptul că o atare apreciere critică i-a fost făcută lui René de Solier încă de Roger Caillois, care făcea observația că în lucrarea acestuia, ca și în Artele fantastice de Claude Roy (Paris, 1961), Arta magică de André Breton și Gerard Legrand sau Die Welt als Labirinth a lui Gustav René Hocke (Hamburg 1957), înțelegerea prea largă a fantasticului duce la o înglobare eclectică în această tipologie a unor opere foarte diverse (volumul lui Jurgis Baltrusaitis — Evul mediu fantastic, apărut în Editura Meridiane în 1975, face

după părerea noastră o fericită excepție). După cum observa Roger Caillois, „în aceste condiții începe să fie limpede că sensul termenului de fantastic e pur negativ: el se referă la tot ceea ce, într-un fel sau altul, se abate de la o reproducere fotografică a realului, se referă deci la orice fantezie, la orice stilizare, și firește, la operele imaginației în ansamblu. ... E o metodă care merită să fie apărată, numai că liberalismul său atinge o amploare care riscă să sărăcească la maximum o noțiune ce se dovedește în stare să cuprindă o lume imensă, o lume disparată"[1].

Cazul lucrării de față nu este însă dintre cele mai caracteristice pentru eroarea criticată mai sus, întrucît în afara unor exagerări care pun în mod forțat unele opere de artă sub semnul fantasticului, imaginile care sînt comentate ne trimit la un univers apocaliptic, răsturnat, deformat într-o asemenea măsură încît apare ca suprareal, vrăjit, inexplicabil, la fel ca mentalitatea dominată de ignoranță și forțe obscure a epocii medievale pe care o reprezintă. Descrierea cu minuție a unei morfologii uneori indescifrabile este principala ei virtute în plan stilistic, rămînînd să încercăm o clarificare — evident sumară — a categoriei fantasticului.

Ne vom îngădui să încercăm — pornind de la paleta determinărilor conceptului, sugerate de-a lungul argumentării — să le selectăm pe cele care ni se par semnificative și definitorii și de asemenea să construim pe temeiul lor o ipoteză privind specificul fantasticului ca una dintre modalitățile de existență ale imaginarului (*titlul versiunii românești ni se pare mai potrivit dacă-l raportăm la carte în ansamblu și la întreaga ei arie problematică; este și motivul pentru care — în această prefață — am considerat necesar să punem mai întîi problema de principiu a relației realului cu imaginarul*).

Care ar fi în acest sens criteriile cu ajutorul cărora putem particulariza fantasticul ca modalitate specifică a imaginarului? Deși granițele nu

---

[1] ROGER CAILLOIS, *In inima fantasticului*, Editura Meridiane, 1971, p. 20.

sînt fixe și ușor de trasat, credem că între altele lumea fantastică presupune o falie misterioasă, detașată aparent ilogic de imaginea „fidelă" a realului și nu doar o recompunere a lui, cum se întîmplă în artă în mod obișnuit, o deformare a realului prin combinarea unor elemente care în genere nu sînt compatibile, prin crearea unui univers insolit, straniu, aparent „vrăjit" și ocult, prin intervenția masivă a unor elemente mitice, „supra-reale", care produc o atracție plină de curiozitate și surprind prin neașteptatul asociațiilor pe care le stîrnesc. *Fiind o creație umană, un asemenea univers este „un protest împotriva lumii umbrelor, cum spune Solier, și nu o capitulare în fața ei"*, o mărturie a capacității omului de a crea și nu o domnie a informului și haosului.

Omul nu este un prizonier, ci un învingător — chiar prin capacitatea sa de a se detașa de acest univers, de a-l contempla —, *iar prezența imaginilor apocaliptice, infernale, nu trebuie interpretată ca o supunere în fața lor sau ca o credință în ele, ci ca o valență a fanteziei care le poate produce prin răsturnarea raporturilor reale în mod deliberat. Nu vrem să negăm că multe opere fantastice au apărut din teama de necunoscut, ca produs al inconștientului, al oniricului, că ele erau rodul furiei unor forțe care păreau de nestăpînit, dar esențială ni se pare capacitatea artistului de a le surprinde în imagine — ceea ce presupune o detașare de ele atît în creație cît și mai ales în atitudinea celui care le contemplă (să nu uităm că orice valoare se naște în interacțiunea obiectului cu subiectul, că produsul acestei relații — validate în practica social-istorică — este cea care-i fixează operei statutul real.)*

Nu trebuie să ne mirăm că în arta fantastică intervenția inconștientului, a invizibilului, a instinctelor este mai mare chiar decît în cadrul imaginarului în genere, pentru că aici își fac loc, așa cum arătam, acele forțe care au rămas necunoscute, nesondate, nedescrise rațional și care presupun din partea privitorului capacitatea de a

efectua o reducție către real, *o* reconversiune, *o așezare cu picioarele pe pămînt a ceea ce apare ca răsturnat, inversat.*

Fantasticul va fi domeniul privilegiat al extraordinarului, a ceea ce este ieșit din comun, fie prin exotism, fie prin neobișnuit, dar specificitatea lui presupune atingerea extremelor, situația de stranietate, dacă putem să spunem așa, adică ieșirea din convențional și normal *(în sensul artistic al cuvîntului). Cultul anormalului, al misterului și magicului, al nefirescului, nu sînt însă decît inversări ale situațiilor obișnuite și, dacă ar fi să ne exprimăm printr-un calambur, am spune că* în acest teritoriu „firesc este nefirescul".

Ne dăm seama că posibilitățile artei fantastice sînt dintre cele mai vaste, dar ea are întotdeauna ca o contrapondere obligatorie referința — chiar și prin opoziție — la ceea ce este mai direct și mai imediat ancorat în real, imagine a acestuia. Forța de sugestie a fantasticului este mult potențată prin însăși natura sa pentru că, fiind compus — în ultimă instanță — din asocierea unor imagini ale realului, posibilitatea receptorului de a fantaza pe marginea lui, de a construi alte universuri decît cele intenționate și propuse de autor, este și mai mare decît în mod obișnuit.

Dacă orice operă de artă este ambiguă într-un anumit sens, arta fantastică se bucură de o ambiguitate crescută, *care solicită mai intens fantezia privitorului, obligîndu-l să reconstituie imaginea în felul său. Împrumutarea în arta fantastică a unor elemente din diferite regnuri, combinarea lor chiar nefirească (raportată la imaginea mimetică), creează nu o „lume secundă", cum se exprima G. Ungaretti, nu un „joc secund" ca cel al lui Ion Barbu, ci — pentru a fi riguroși — unul* terțiar, *care nu trebuie să producă teamă sau neliniște dacă-i acceptăm regulile de construcție.*

In fond aici — mai mult ca în altă parte — intervine inventivitatea, capacitatea de a depăși prin forța minții cele mai rafinate produse ale naturii și vieții sociale, de a instaura o lume în care omul este stăpîn și își poate exprima liber cele mai neașteptate asociații mintale, fără îngră-

diri funcţional-constructive şi fără obligaţia de a asculta de alte reguli decît de cele ale minţii sale. Pentru ca însă chiar şi cele mai stranii combinaţii să poată rămîne în cîmpul artei, condiţia este ca ele să sugereze, să trimită prin semnificant, dacă nu la semnificatul primar, măcar la elementele acestuia, făcînd posibilă descifrarea regulilor utilizate şi intrarea în universul astfel construit.

Privitorului i se cere aici acceptarea unei duble convenţii: pe de o parte că se află nu în faţa realului, ci a imaginii sale, iar pe de alta că însăşi această imagine a fost deliberat alterată, modificată şi presupune, obligă la o denotare mai complexă, întrucît codul utilizat este de gradul al II-lea din punct de vedere al complexităţii sale. Înţelegerea categoriei fantasticului nu trebuie să fie deci doar strict tematică; este adevărat că maşinismul, automatizarea, cibernetica, fizica nucleară, astrofizica îi oferă astăzi domenii noi de investigaţie, care — tocmai pentru că sînt noi — par mai adecvate şi mai apropiate de tărîmul necunoscutului, dar esenţialul îl reprezintă însuşi modul de abordare a acestor universuri şi nu ele în sine.

Se poate să ne întrebăm — cum face René de Solier — dacă ne aflăm în faţa unei crize a imaginii sau a receptorului în cazul fantasticului. În ce ne priveşte, credem că nu este vorba de o criză, întrucît prin definiţie, arta presupune invenţie, ilimitare simbolică, libertate de construcţie şi lărgirea viziunii atît a creatorului cît şi a receptorului. Acuzaţia adusă adesea artei fantastice că se rupe de viaţă este o simplificare care nu ţine seama de un lucru elementar şi anume că forţa omului rezidă tocmai în capacitatea lui de a se detaşa de imediatitatea realului, de a nu fi doar o parte a acestuia, de a-l lua în stăpînire, măcar prin forţa minţii. Că această stăpînire imaginară se realizează pe diferite căi, că modelele realului sînt mai mult sau mai puţin directe este cu totul altceva, dar să nu uităm că omul şi-a cîştigat locul în lume tocmai cu sprijinul imaginaţiei, creînd ce nu exista încă şi nerămînînd doar un prizonier supus a ceea ce vedea sau auzea.

Oare plăsmuirile imaginare despre omul-pasăre sau peşte din arta unor foarte vechi timpuri, ca şi ficţiunile ştiinţifico-fantastice ale lui Jules Verne, nu au devenit adesea realităţi care acum ni se par banale, prozaice şi obişnuite? De ce să împiedicăm mintea omului, fantezia lui să zburde în voie, de ce să punem frîne inventivităţii sale, cînd acestea îi dau forţa care-l deosebeşte de animal? Nu spunea Marx că cel mai prost arhitect se deosebeşte de albină prin faptul că poate să-şi închipuie dinainte ceea ce va realiza, să proiecteze mintal viitoarea sa construcţie?

Se va spune poate că Miró, Chagall, Kandinsky, Paul Klee, Max Ernst, André Bréton, Giacometti, H. Michaux, J. Dubuffet, Victor Brauner, Braque, Henry Moore — ca să amintim doar cîţiva dintre artiştii la ale căror opere se referă autorul atunci cînd ajunge la arta contemporană — nu au proiectat construcţii utilizabile, ci au produs imagini „gratuite". Acuzaţia ar fi falsă şi neadecvată. În primul rînd este vorba de artă şi nu de ştiinţă, care a devenit după cum ştim o forţă nemijlocită de producţie, deci nu trebuie să căutăm aici o aplicare tehnică, pragmatic-utilitară. În al doilea rînd există o funcţie proprie artei, care o face să răspundă şi ea unor interese şi nevoi reale ale spiritului, deci să nu fie deloc gratuită, aşa cum se crede. Gratuitatea poate fi doar aparentă sau înţeleasă astfel exclusiv prin raportul la eficienţa imediată şi materială, dar imensul rol al artei în construcţia spirituală a omului nu trebuie şi nu poate fi neglijat.

Se mai poate crede de către unii că dacă imaginarul îşi are loc şi rost social, în orice caz formula stilistică proprie fantasticului n-ar fi cea mai potrivită şi utilă. O atare prejudecată — din păcate uneori prezentă — se întemeiază pe o ierarhie nepermisă între genurile sau categoriile artistice, considerate a fi unele mai importante decît altele sau superioare şi inferioare din principiu. O asemenea etichetare nu este însă permisă pentru că, fiind singulară prin natura ei, opera nu îngăduie comparaţii cu uşurinţă — decît în cadrul

aceleeaşi serii stilistice — şi cu atît mai mult nu permite a se vorbi de genuri, specii, categorii artistice superioare sau inferioare, fără a lua în cercetare ceea ce este concret şi imediat: ARTA în unicitatea ei. Dacă este necesară capacitatea de a clasifica tipologic manifestările şi produsele artistice, lucrul acesta este util pentru o apropiere adecvată de operă, pentru a nu-i cere ceea ce prin natura ei, poate că nu ne poate da şi a nu ne aştepta să primim dintr-o anume parte, ceea ce putem primi dintr-alta.

Rostul unei lucrări ca cea de faţă constă tocmai din această taxinomie aplicată, *care orientează atît pe specialişti cît şi publicul larg în vastul univers al artelor plastice, mai ales că ea nu este concepută ca fiind definitivă, fixă şi mai ales indiscutabilă. Adesea distincţiile dintre imaginar şi fantastic se dovedesc a fi doar de grad sau ţin de un oarecare tradiţionalism al sensibilităţii, care odată învins, prin obişnuinţa dobîndită cu scurgerea timpului, face cele două sfere interferente, permiţînd trecerea dintr-una într-alta.*

Să nu uităm de altfel că un rol major îl joacă aici tradiţiile naţionale şi socio-culturale în genere, universul spiritual constituit al receptorilor. *Arta japoneză, chineză sau africană va avea astfel pentru noi întotdeauna ceva exotic, neaşteptat, neobişnuit (fantastic dacă vreţi), în timp ce ea face parte din sensibilitatea comună a lumii în care a apărut, şi invers.* Trecerea vremii ajunge de asemenea să ridice vălul misterios ce acoperise anumite opere şi genuri, făcîndu-le să intre astfel în rezonanţă cu conştiinţa artistică a receptorului contemporan *faţă de vremuri de mult apuse, cînd fusese misterioasă, jucase poate un rol magic, în timp ce acum este obişnuită şi firească, acceptată prin familiarizare şi re-formare a sensibilităţii mai vechi.*

Categoria stilistică a fantasticului ne apare în urma acestor precizări mult mai apropiată de real decît fusese odinioară; caracterul ei istoric, ca şi socialitatea care impregnează operele fantastice prin toţi porii, ne-o apropie de celelalte produse

ale spiritului uman, ștergîndu-i în parte aura de mister și inexplicabil. Dacă arta fantastică, ca și imaginarul în genere, nu se lasă denotat pînă la capăt, lucrul acesta se datorează tocmai naturii sale specifice, faptului că nu se supune total instrumentelor rațiunii logice, ci presupune prezența afectului și a sensibilului în structura sa, ori acestea nu pot fi descifrate întru-totul și nici înscrise în formule de tip silogistic.

René de Solier, cercetînd arta fantastică, a avut de-a face cu situațiile extreme și cazurile-limită, în care dificultățile înțelegerii sînt uneori mari, ceea ce și conferă lucrării de față o funcție demitizatoare dintre cele mai prețioase, întrucît operația este făcută cu subtilitate, fără a trăda specificul artei și fără a-i divulga pe de-a-ntregul secretele. Estetica, teoria, ca și critica artistică au tocmai această misiune: de a ne apropia de operă, dar nu de a încerca s-o înlocuiască, lucru dealtfel imposibil întrucît limbajul logico-discursiv nu-l poate înlocui pe cel polivalent, complex, simultan-rațional-afectiv și sensibil al artei. „Raționalizarea" a ceea ce este prin natura sa imposibil de cuprins în concepte a avut în acest caz — chiar și atunci cînd explicațiile se limitau la planul psihologic — un rol educativ imens, îndeosebi pentru că este vorba de o lume specială: cea a extraordinarului, neașteptatului, surprizei. Aparentul haos din acest cîmp al spiritualității a fost învins prin organizarea și ordonarea lui.

Să nu uităm că avem de-a face cu opere de artă provenind ele însele dintr-un univers spiritual falsificat de alienare și ignoranță, astfel că semnele artistice ale acestuia sînt reprezentative pentru lumea pe care o oglindesc, pentru modul de a gîndi și simți al contemporanilor ei. Repunerea imaginilor fantastice „cu picioarele pe pămînt" solicită tocmai eliminarea condițiilor care generau înstrăinarea, ca și a consecințelor ei spirituale, adesea îndelungate. Apocalipsul, lumea malefică a tenebrelor, superstițiile, monștrii simbolizați prin imaginea dragonului sau șarpelui, credința în vră-

jitoare, demonii infernali care populau imaginația unei epoci de crepuscul, supunerea oarbă în fața dogmei erau în acea vreme creații ale fanteziei înfricoșate care ajungeau — prin religie, magie sau întruchiparea lor artistică — să stăpînească înseși mințile care le dăduseră naștere, dar față de care erau acum înstrăinate, exterioare.

Fără a confunda arta religioasă cu arta fantastică, credem că sub raport gnoseologic originile lor pot fi parțial depistate în același tip de cauze, iar efectele lor praxeologice sînt din multe puncte de vedere similare în vremurile bîntuite de negura ignoranței și violența exploatării. Deosebirea esențială dintre ele constă în faptul că arta religioasă tradițională este ușor de descifrat, fiind de factură realistă sub raport stilistic, în timp ce arta fantastică se lasă mult mai greu decodată pentru că imaginile ei sînt ciudate și lipsite de congruență și caracterizate prin deformarea, ciuntirea, exagerarea unor componente, pînă la o totală inversare a datelor realului.

Precizînd deci că analogia este relativă și trebuie privită cu rezervă — credem că originile fantasticului sînt adesea similare cu cele ale înstrăinării religioase, de care vorbea Marx: „După cum în religie activitatea proprie a imaginației omenești, a creierului omenesc și a inimii omenești acționează asupra individului independent de el, altfel spus, ca o activitate străină, divină sau diabolică, tot așa nici activitatea muncitorului nu este activitatea sa proprie. Ea aparține altuia, ea este pierderea propriului său eu“[1]. Pentru a-și recîștiga independența față de propriul său eu este necesară reluarea de către om a existenței sale umane, adică sociale, lucru ce va duce la instaurarea domniei rațiunii asupra iraționalului, a conștientului asupra a ceea ce este spontan, iar în cazul artei fantastice, la crearea cadrului social și cultural care, păstrîndu-i virtuțile stilistice și excepționala ei expresivitate, s-o elibereze de aura transcendentală pe care a avut-o îndelungată vreme.

---

[1] *Marx, Engels despre artă*, Ed. politică, 1966, p. 150.

Readucerea pe pămînt a artei fantastice nu va însemna însă niciodată descifrarea tuturor misterelor, enigmelor, secretelor sau înlăturarea lor fără pericolul de a anula însuşi artisticul.

Produs al unei imaginaţii puse să funcţioneze invers, fantasticul va rămîne probabil o cucerire a spiritului uman, o modalitate stilistică constituită, curăţîndu-se însă de zgura pe care o viziune mistică, ezoterică şi agnostică i-o imprimase adesea de-a lungul timpului. *Eliberarea definitivă a oamenilor de produsele înstrăinării, de înţelegerile deformate şi de spaimele datorate necunoscutului, reprezintă un proces îndelungat, ale cărui premize obiective puse de societatea noastră nu determină automat o totală eliberare de ele, astfel încît — între altele — o înţelegere judicioasă a artei trecutului joacă de asemenea un rol educativ dintre cele mai însemnate. Utilitatea lucrării lui Solier constă şi în faptul că, alăturînd un număr impresionant de sugestive şi expresive „rătăciri ale spiritului", determină reducerea lor la ceea ce erau de fapt: imagini fantastice ale unei lumi văzută pe dos, permiţînd astfel receptarea lor „umanizată", „pămînteană", firească.*

Inventarierea numeroaselor „devieri anormale ale imaginaţiei", întreprinsă de această lucrare, ne face să simţim atît forţa fantasticului, cît şi limitele sale în reflectarea realului. Specialiştii, ca şi publicul larg, o vor putea utiliza spre a lumina numeroase aspecte încă întunecate ale istoriei artei, cît şi spre a se delecta avînd în faţă marea capacitate imaginativă a minţii omeneşti.

Este interesant de remarcat că istoria influenţează sensibil asupra dialecticii dintre raţional şi iraţional, ambele componente perene ale oricărei opere de artă, dar cu o pondere diferită în condiţii diferite. Evul mediu, purtînd în sine amprenta unei lumi încă haotice şi a unui nivel de cunoaştere scăzut, cunoaşte îndeosebi în perioada sa de amurg, o criză pronunţată a raţiunii — fapt reflectat printr-o afluenţă şi pondere sensibil crescută a elementelor fantastice. Renaşterea, aducînd cu sine o reînviere a raţionalismului lumii antice,

luminează cu tărie zonele întunecate ale universului spiritual, chiar dacă ea nu elimină încă numeroasele elemente de neclaritate și umbră din cunoașterea umană.

Stilistic acest proces se oglindește — evident nu automat — într-o alternanță de la baroc spre clasicism, care va fi din nou inversată în tulburele vremuri ale nașterii unei noi lumi și a pieirii celei vechi. Acest joc al spiritului nu este întîmplător, chiar dacă trebuie să avem în vedere intervenția a numeroși parametri greu controlabili și imposibil de stăpînit: legile interne ale fiecărui stil, curent sau manieră, geniul și talentul creator, intervenția sistemului de tradiții formale constituit și înscăunat istoricește, sensibilitatea estetică a publicului, gradul de claritate al viziunii artistice atît a creatorului cît și a receptorului.

Marile seisme sociale, răscoale, revolte, războaie, molime, cataclismele naturale au încurajat îndeobște viziunile tulburi, sau au îndemnat pe artiști să prezinte relațiile sociale, atitudinile umane și mai ales destinul umanității sub semnul iraționalului, în timp ce revoluțiile sociale victorioase, epocile de avînt și înflorire, perioadele de construcție și consolidare a unor lumi, au avut în artă imaginea lor luminoasă, ferită de contorsiuni și mistificări. Progresul cunoașterii omenești a însemnat de fiecare dată pași însemnați spre înfrîngerea sau subordonarea iraționalului, spre căutarea unor modalități artistice realiste și lucide de a reflecta asupra locului și viitorului individului în univers.

Lucrarea lui René Solier prezentată în rîndurile de mai sus a apărut în 1961 și face parte dintr-o bogată serie de cercetări parțiale, începute în 1945, închinate unor opere aparținînd unei sinuoase istorii a picturii ultimei jumătăți de mileniu, dar nu lipsită de încercări de sinteză asupra picturii abstracte, imaginii și limbajului artistic. Mononografia de față este mai mult decît o teorie a imaginarului în ipostaza sa fantastică, și mai mult decît o istorie a genului sau speciei.

Caracterul ei morfologic (*lucrarea înfățișează cu o rară subtilitate o vastă* tipologie a fantasti-

cului) îi conferă o mare utilitate pentru înțelegerea istoriei artei de către specialiști și publicul larg, întrucît contribuie la descifrarea unor forme, la decriptarea unor simboluri și semne, a căror origine adesea se pierde în negura timpurilor. Cercetarea semnificațiilor reale a SEMNELOR cat și a modurilor în care — contorsionat, răsturnat, straniu — ele exprimau prin imagini fapte sau atitudini umane pînă la urmă reale, constituie nu numai un excelent instrument de lucru, dar și o cale de dimistificare a operelor încărcate de un aparent mister ezoteric, transcedental.

Esențiale nu sînt interpretările autorului, uneori lipsite de orice suport real și subordonate unei viziuni psihologizante, ci descripția morfologică pe care o face cu minuție și relevanță. Afirmația după care arta religioasă ar fi dominată de mitul luminii, iar cea fantastică de cel al nopții este discutabilă mai ales prin caracterul ei generalizator, după cum rămîn neargumentate idei precum „sensul cosmologic" al celei de-a doua sau deosebirea dintre „realismul fantastic" și „realismul magic". Dincolo de asemenea propoziții rămîne însă valabilă și plină de interes încercarea de a descifra ceea ce pare indescifrabil și de a ne introduce într-o ambianță ieșită din comun prin caracterul ei hibrid, aparent incongruent, preponderent malefic.

Suculența lucrării este imposibil de redat într-o prefață ce se dorește explicativă sub raport teoretic, dar lectura lucrării (în mod firesc încărcată de termeni precum eshatologie, necromanție, moïră, gnostic, asterism, geomantic, mistagogic etc. — explicați cu toții în glosarul ce însoțește cartea) reușește să ne transporte în arheologia spirituală a unei lumi fascinante prin ineditul ei pentru cititorul contemporan.

Arta și imaginarul *contribuie astfel, în felul ei, la cunoașterea semnelor iconice ale unei îndelungate serii civilizatorii și prin descrierea formelor, analogiile și asociațiile pe care le face* introduce o oarecare ordine între operele ce păreau a nu

se mai supune niciunor legi şi niciunor comparaţii sau ierarhizări tipologice. *Deşi solicită din partea cititorului numeroase completări şi precizări de viziune, prin materialul concret pe care-l oferă, ea face parte dintre acele rare* OPERE DE *SINTEZĂ în care sincronia se uneşte cu diacronia, internul cu externul, trecutul cu prezentul şi arta cu universul din care face parte, care-i dă naştere, pe care-l exprimă şi la formarea căruia contribuie. Pentru că teoria nu este doar un extract al practicii, generalul nu este doar o esenţializare a singularului, ci în acelaşi timp ea există prin, în şi pentru opera individuală.*

Cea mai înaltă justificare a unei estetici este aceea de a ajunge la o osmotică unitate cu lumea aparte a artei, validîndu-se reciproc. Cîmpul interpretărilor posibile — lăsat cu generozitate descoperit cititorilor — va îmbogăţi spiritele, făcîndu-ne pe fiecare, pe măsura dorinţei şi puterii noastre, părtaşi la construirea acestui fabulos şi miraculos edificiu pe care-l constituie fantasticul. Ne întoarcem la real cunoscînd cărările pe care ne putem îndepărta de el, chiar şi pe cele care par a ne conduce către un labirint.

ION PASCADI

INTRODUCERE: ÎNCERCARE DE A DEFINI ARTA FANTASTICĂ

1 — O parte însemnată a lumii imaginilor s-a născut fără doar şi poate din ideea de teamă şi de potrivnicie a elementelor, noaptea. Totul a iscat spaimă — totul pare a fi fost reprezentat. Omul a dat formă „demonilor săi“, puterilor vrăjmaşe.

Noaptea trezeşte o frică nemărturisită, cu atît mai mare cu cît „limitele“ primejdiei nu pot fi stabilite. Insolenţa hoardei demonilor — fie că dau numai tîrcoale, fie că sînt activi, în scenele de ispitire, în Apocalips — nu-şi găseşte egal decît în satanica rostogolire către cei osîndiţi, izgoniţi, hărăziţi Infernului.

Arta fantastică îngăduie surprinderea, parţială, a reţelei de terori, a anumitor urme ale unei stări pe care nu o pricepem bine — dar „calea misterioasă unde teama ne pîndeşte la tot pasul“, precum scrie André Breton, nu poate fi contestată. Frica impune o lege, şi orice înaintare, în acest domeniu, prin tenebre, se loveşte de superstiţii, de obstacole naturale, de focare; partea de lumină din depărtare reprezintă nădejdea; devine un centru ocult, iar întunericul rămîne ca un fel de lume duşmănoasă pe care căutăm să o ocolim.

Aspectul totdeauna agresiv şi malefic conferit invizibilului capătă, în artă şi gîndire, forme multiple. Dorim să determinăm clipa în care fiinţele se ascund, stările de pîndă, de chermesă, de festin, de meditaţie. Se instaurează un alt moment al

umanității; odată căzută masca, se va revela omul. Ia naștere interogatoriul pasionat al pictorului, chinul în fața enigmei. *Ieremia* sau *Melancolia* nu ne dezvăluie rețeaua, natura meditațiilor cuprinse în ele. Acea stare de tăcere sfîșie, „îmbucătățește", dacă ființa „de excepție" nu este cumva în chip misterios apărată. Cine ar putea însă rezista asaltului demonilor, hoardei? Înarmată, cuprinsă de furie, nu reprezintă ea oare o clipă a „magiei" distructive, a „intenției" potrivnice? Noaptea pare creată anume pentru ca un întreg panteon de puteri să-și exercite acțiunea. Iar ființele acestea mitice ne obsedează, capătă formă, fără ca noi să putem cunoaște *rezultatul* luptei, ori sorgintea sa. Nu o dată scena „mitologică" se lămurește prin text. De aceea recurgem neîncetat, prin intermediul personajelor aflate în fața noastră, la fapte uitate, la istoria îndepărtată. Arta fantastică ne oferă numeroase indicii asupra modurilor de gîndire și viață anterioare trecerii lor în dogmă. Legată de formele necunoscute ale „primejdiei", dominanta „nocturnă" poate fi interpretată în sens cosmologic: imaginile artei fantastice îngăduie surprinderea „antropologiei de atunci" — omul fiind o creatură alcătuită din Elemente și Tenebre! Ostilitatea lor, conjugată, determină aria rețelei de temeri ori spaime. Niciodată nu vom cunoaște liniștea, nici chiar „în fața naturii". Iar această modalitate de întoarcere ocultă a artistului *împotriva* naturii pare a nu fi fost observată. Libertatea, în hoardele întunericului, este o imagine pămînteană. Dacă lumina spulberă monștrii tenebrelor, omul trăiește absența luminii ca pe o altă stare, creatoare a unor momente și forme pe care nu încetăm a le căuta, slujindu-ne de arta fantastică. Ea se confundă aici cu viața oamenilor. Micșorarea zilei, „neliniștea de decembrie", straniu legată de noaptea de Crăciun, nopțile foarte lungi și starea de veghe, mai mult sau mai puțin impusă de nesiguranță, nu pot ascunde credința în spiritele animale „care roiesc în cursul nopții". Dispariția luminii, ciclul Zilei și Nopții îi lasă pe cei vii la cheremul „fantomelor"; făpturile

nopții par a nu avea altă menire în afara aceleia de-a hărțui omul. Împletind oribilul cu maleficul, sabatul vrăjitoarelor e departe de-a alunga perso-



1. DÜRER, *Arhanghelul Mihail doborînd balaurul*, 1498, Apocalipsul Sf. Ioan

najele și animalele nocturne: ora spectrelor îl obsedează pe vizionar, sau pe cel dezorientat. Dacă mitul luminii domină, precum se știe, un întreg domeniu al mentalității religioase, *mitul nopții* populate și bîntuite de năluci stăpînește arta fan-

tastică, fără ca ea să fie, din această pricină, sacră, religioasă ori literară.

Autonomia sa e de necontestat — dar imaginea trăiește din împrumuturi a căror sursă ori cauză n-o putem surprinde întotdeauna. Monștri ai tenebrelor, dragonul și șarpele luptă împotriva omului sau arhanghelului. Unul este învins; celălalt învinge întotdeauna. Iată cum putem descoperi inversiunea și „răsturnarea". Ne putem gîndi la ponegrirea adversarului, la aripa întunecată a îngerului. Distincte, nu datorită personajelor, cele șapte faze ale *nopții,* fenomen necunoscut în paradis (de unde însemnătatea acordată în artă *Viselor,* Somnului magilor, sfinților sau păzitorilor), sînt determinate de gramaticieni. Dar seria stabilită: *crepusculum, fax* (clipa cînd se aprind torțele; cf. Apuleius, *Met.*, 11,X, 6: *prima face*), *concubium* (ora somnului), *nox intempesta* (vremea în care orice activitate este suspendată), *gallicinium* (cîntecul cocoșului), *conticinium* (liniștea), *aurora* (zorile), maschează frica și stările unei vieți nocturne nesolitare. Pădurea dătătoare de neliniști reprezintă un centru al vieții nocturne, fascinant pentru artist, pentru omul ce nu disprețuiește nici fața „mai tainică a zilei". Fără conflict de prisos (arta fantastică dispune de resursele naturalului sau avînd aparența naturalului), Noaptea este virtualitate, germen: totul amenință; cea mai mică umbră devine o sursă de groază. Tenebrele reprezintă un loc al schimburilor, iar demonii Obscurității, ai Pămîntului, *haosul creației,* se manifestă în cuprinsul nopții. În jurul sfîntului nu e decît dezordine, viață a hibridului ori colcăire animală. Surprindem astfel o falsă liniște (nu este ea oare pusă sub semnul îndoielii?); o altă vitalitate. Ființa „inactivă", dedată meditației, ar reprezenta o stare opusă dezlănțuirii unei trupe satanice ori ființa intermediară, încadrată de doi martori. În orice ispitire, figurile demoniace n-au decît o singură țintă: „ființa meditativă". Sensul nocturn, impus de viața *animală,* care folosește obiectele făurite de om: ulcior sau pîlnie (ulciorul este un simbol satanic; pîlnia o figurare a incubului), sfi-

dează rațiunea. Cunoaștem, de la Goya, odată cu *Viziunile visului* desfășurate în decursul unei singure nopți, și legenda: *El sueño de la rázon produce monstruos* (Somnul rațiunii naște monștri). Acesta nu este cel mai mic paradox al unei arte care recurge la veghe, la pîndă. Ea descoperă deseori „somnul rațiunii", fixitatea animală a ființelor nocturne, ori asaltul și mutismul înfiorător pe care trebuie să-l descifrăm după coșmar. Or, tocmai supraviețuirile ne interesează, nicidecum larva. Aceasta joacă însă un rol esențial în arta fantastică. Ceea ce trăiește în pămînt trăiește în Întuneric, fapt care determină situația infernală. Demonul care eliberează o larvă (în sensul de figurare a unei fantome) nu poate fi decît un demon al Obscurității. În această geneză paradoxală, la originea genului stă ființa infernală, „prințul tenebrelor". Dar nimeni nu scapă, iar labirintul dezminte eternitatea: el îi aduce omului sfîrșitul prin dezorientare și rătăcire. „Damnații" au adesea chipul înălțat al orbilor.

2 — Condiția nocturnă a omului, *noaptea impusă* în timpul zilei sau somnului, momentele ființei umane (orice cronologie ar fi zadarnică), aspectele ființei la pîndă, ale ființei supuse supliciului, ale ființei captive, sînt legate de misterul Anthropos-ului originar, suferind în captivitatea Tenebrelor. Determinînd o oarecare disparitate— chipul adormit, chipul îngerului (*Visul Sfintei Ursula*); „ființa ce se roagă" și cei adormiți — sensul nocturn joacă un anume rol în cadrul fantasticului. El impregnează, prin opoziție, și „ceea ce se creează atunci". În *Teogonia* lui Hesiod (212), visele sînt fiicele Nopții — iar întrebarea cu privire la *oracolul* pe care cei vechi și-l închipuiau „răspîndit pretutindeni în lume", fără loc fix, stăruie încă.

Atribuirea unei puteri profetice Nopții („care domnește peste oameni") e o idee născută în orfism. Nu putem decît să constatăm bizara coincidență între temele orfismului — unde noaptea se substituie cînd pămîntului, cînd lui Themis — și cele ale artei fantastice, care este totalitate. Redesco-

perim neîncetat ciclul Zilei și Nopții. Ființa Zodiacală, perechea și adversul, joacă un rol însemnat în arta vizionară.

Fiicele nopții, Moirele, Kerele, fac parte din prima generație divină, cea a forțelor elementare ale lumii. Treptat, ele par a cîștiga în brutalitate. De unde caracterul masculin al hoardelor și excesul infernal (vrăjitoarea ia chipul Viciului și al Luxurii). Sîntem departe de noaptea sacră, eleusină. Dar „odată cu întunecimea nocturnă capeți și natura nopții".

Ea nu contenește să nelinișească omul, ea, chip răvășit, *Dulle Griet*. Direcția indicată de personajul în acțiune (sfîntul e încovoiat), cursa, a cărei țintă nu o cunoaștem, rămîn legate de o gestualitate insolită, de o rețea de superstiții. Cîteodată edictul se lasă auzit. Partea neprielnică (*pars hostilis*) va fi aceea a nopții, situată la Apus. Lucru ciudat, *Ieremia, Melancolia, Dulle Griet,* înfruntă această direcție, iar foiala din tabloul lui Bruegel e demnă de Mani. Aceste personaje în armură, care domnesc peste oameni, se substituie naturii, „fecundității din adîcul pămîntului". Pe pămînt, grupați în ciorchini, nu sînt decît demoni, hibrizi și îngrămădiri, breșe enigmatice. Omul-colină al lui Hieronymus Bosch amintește el oare de cultul lui Consus, cel ce primește roadele lui Ops, dar al cărui lăcaș subpămîntean lasă drum liber spiritelor din lumea cealaltă? Personajul-tunel va lăsa el oare nestingherită, dedesubtul lui, calea ființelor hibride?

În acest soi de nebunie concertată, care înfățișează toate stările silozului uman, ordinea nu poate fi introdusă și iconografia tradițională dovedește că în acest domeniu temele n-au lipsit. Există aici o altă inversiune, opusă *răsturnărilor* și sensului de hibrid, care alcătuiesc deliciul fantasticului. Într-un mare număr de scene ale Învierii, deschiderea rectangulară, căscată, ar fi parcă o conjurație a trecerii (legată de stîncă și de mitul stîncii despicate) — un protest împotriva lumii umbrelor. Groaza de care sînt cuprinși păzitorii conferă surprizei un alt sens, iar păienjenișul de arme inutile, împrăștiate pretutindeni, care dez-

minte înspăimîntătoarele mănunchiuri de arme ale supliciului, ale crucificării, demonstrează complexitatea acestei condiții nocturne: ea îngăduie



2. DÜRER, *Invierea*, 1510, Marele ciclu al Patimilor

ascensiunea spirituală (sau orgia); noaptea face posibilă și „legitimă" evadarea. Toate evenimentele nopții par insolite. Adormirea, sau *Koimêsis*, are drept cadru natura, transformată în grădină;

„Agonia", o natură muntoasă, îndeajuns de artificială în prim plan, ordonînd corpurile întinse, răsucite, disparate — dar cu o triangulație studiată. Prăvălite, trupurile devin simple *cute*.

Somnul și ființa, în plină Noapte a sensibilului, chipurile cu pleoapele lăsate, sînt surprinse de noi în oglindă: nu răsfrînge ea o stare neliniștitoare? Comuniunea dintre lumea de aici și lumea cealaltă se sprijină pe un șir de desacralizări. Prizoniere ale Tenebrelor, sufletele de lumină nu pot recunoaște originile ori cauzele exilului. Captația, damnații înlănțuiți, mormanul de oseminte oferă o idee despre jocul capcanelor și al puterii. Dar semnele tributului sau „prada" în infernul devorator nu pot răspunde celeilalte întrebări: cine e prizonierul Tenebrelor? Omul sau răzbunătorul? Neîncetat, acesta din urmă se ridică împotriva omului, iar arhanghelul celebrează, în felul său, sacrificiul.

Înaintea revoltei și pactului, ființa condamnată la o noapte perpetuă „locuiește" în ultima bolgie, la Hieronymus Bosch, în infernul cel mai adînc. În acel loc, pasivitatea „omului", a ființei decăzute, este enigmatică. Surprindem o procesiune de ființe mînate cu furca, cu lopata, sau pe jumătate înghițite de devoratori. O asemenea depreciere a umanului atestă excesele unei doctrine. De ce acest „spectru al infernului", impus după săvîrșirea Greșelii? De ce această dualitate, de ce dilema? — Cum poți alege? Cine nu e condamnat? Sentința nu va fi, la rîndu-i, supusă judecății?

Seninătatea Judecătorului sau a Martorului este, în chip bizar, reprobată, ocult însă, de către arta fantastică. Ea semnifică revolta împotriva voinței mute, cel care înfăptuiește supliciul rămînînd un instrument docil. Ce contrast între ființa în veșminte, Judecătorul, și chipul călăului! Înjosit la „rangul unui condamnat perpetuu", omul nu se întoarce către unul sau celălalt martor. Sfînta nu-i decît intermediara unei demențe ucigașe, obișnuită cu excesul, datorită impunității. Martiriului, cîntăririi sufletelor și raptului li se asociază *inferni loci,* Pluton, Cerber și Charon, groaza infernală,

lumea de brute, mîzga, exprimată prin monstruos, prin scălîmb, prin cavalcade. Martiriului i se asociază de asemenea înverşunarea, mecanismele de represiune care sînt reversul puterii. Doctrina n-a simţit niciodată primejdia: starea de furie se întoarce împotriva ei. Desigur, „cei drepţi" vor străluci în cer. Dar *strălucirea* umană? Şi la ce bun toată această hoardă îndîrjită în a suplicia, hoardă infernală ce dispune de tributul ce i s-a încredinţat? Prin descoperirea nu atît a făgăduinţei de veşnicie, cît mai ales a fricii, a neliniştilor, a inchiziţiei permanente — e condamnată o întreagă legislaţie: *pedepsirea* păcatelor. Căci fiecărui păcat îi corespunde un supliciu. Pictorul, arhivistul execuţiilor legale puteau alege din gama oferită de epocă.

Creştinismul a determinat predominarea concepţiei ostile şi demonice a tenebrelor, fără a cîntări primejdia. Fiecare doctrină accentuează izolarea sau trece la răsturnări de valori, la edificarea credinţelor prin repetiţie şi imagine, fără a se teme de contradicţii. Pentru cleric, legiuitor al oricărui act (dar în virtutea cărui „drept"?), Infernul *e* certitudine — o lume înspăimîntătoare promisă osînditului. Această demonologie foloseşte doctrine anterioare şi manifestă o ciudată nevoie de mulţime şi loc de execuţie. Damnatul nu e niciodată singur; Infernurile sînt arhipline sau „ticsite" — dar colectivizarea *ţapilor* (termenul e folosit pentru desemnarea osîndiţilor), procesiunea captivilor corespund moravurilor vremii. Ca şi „construirea turnului Babel", Infernul este legat de putere, de exercitarea represiunii într-un timp în care se dispunea de om ca de un obiect. Or, „utilizarea omului" este neîncetat acuzată de arta fantastică.

Izolarea şi dispersarea umană vor fi semnificate prin cealaltă finalitate, grădina Paradisului; acel *Hortus conclusus*, grădina închisă, simbol al fecioriei Mariei, a cărei origine ar putea fi căutată, în ceea ce priveşte pictura germană, în *Cîntecul Fecioarei (Lied von der Magd,* 1172) de

Wernher von Tegernsee. Fără a putea recunoaște o persistență formală a maniheismului, Infernul și Paradisul, Tenebrele și Lumina vădesc conflictul, dualismul și *miza:* ori eternitatea de suferință, ori „eternitatea de fericire", aceasta mai degrabă monotonă. Atît în ce privește aleșii, cît și osîndiții și stăpînii lor, arta fantastică dezvăluie resursele „ispitirilor interzise". Demascîndu-l pe clericul justițiar (căruia nu-i place să arate „motivările" poruncii), ea înmulțește barierele de foc și scenele devoratoare.

3 — Ce nume să dăm acestei înverșunări împotriva omului, ce-l urmărește pînă și pe „tărîmul celălalt"? De la spaime la suplicii, drumul e ciudat. Adesea furia apocaliptică și aparatul de represiune nu izbutesc să ascundă sentimentul difuz al „sfîrșitului", al încheierii unei lumi. Veșnic nocturn, Infernul, ca și lanțurile cataclismului, ori supliciul în serie (cu detalierea, însă, a rolului fiecărui instrument), sînt rezultatul unei credințe ambigue *în sfîrșitul omului,* amenințat în orice clipă, chiar atunci cînd își „supraviețuiește"! Infernul este negarea ființei libere, un inventar al instrumentelor de tortură — iar popasul subpamîntean, transformat de imaginația clericilor și de retorica „sacră" în loc al dreptății, face deliciul pictorilor. În reprezentarea Infernului orice libertate le era îngăduită. De aici importanța lui: arta făurește imagini ale omului care *depășesc* dogma.

Lupta dusă împotriva puterilor infernale, lupta sfîntului Gheorghe, a arhanghelului ori a „ogarului" împotriva balaurului („ogarul" face parte din ciclul Adevărului), atrage atenția asupra persistenței noțiunii de loc ocult. Mitologia infernală a artei etrusce, a Greciei mari, a Romei stabilește sau detectează o lume *subterană,* reprezentînd una dintre formele labirintului. (Drumul, subterana, caverna, cuva determină circuitul.) Călăuză a sufletelor, eroul săvîrșește coborîrea și urcușul în sens invers. Dramă mitică, *coborîrea în infern* a zeițelor Iștar, Astartea, Demeter, Ceres, arată cît datorează epoca de înflorire teologică

mitologiilor. Incursiunile, „miraculoasele excursii" în adîncurile pămîntului, ar fi uitate, dezmințite prin „doctrina Infernului". De fapt, aceste incursiuni reprezintă aspectul, ca să spunem așa, optimist al sensului nocturn, precum și o anume voință de-a învinge, de-a nu te supune ori de a risca. Povestirile „tehnice", ca, de pildă, „Catabazele", „coborîrile în Hades", dezvăluie anterioritatea actului. Tot mai numeroase sînt figurile ce populează fantastica împărăție ocupată de „marea cavernă a pămîntului". Astfel, aventurile din țara umbrelor devin un gen excesiv. Descrierile și reprezentările Tartarului, persistența legendelor sînt respinse de către stoici. Dar Orcus, geniul infernal (asimilat lui Pluton, lui Hades al grecilor), zeul cu măciucă, Ianus, Varuna, zeul nopții, Pluton Frugifer, Catabaza pitagoreică, Hermes (și arhanghelul Mihail), coborîrile iudaice în infern hrănesc imagistica fantastică și dau încercărilor ce urmează morții aerul unor expediții. În această aventură, pe drumuri dinainte stabilite, calul joacă un rol însemnat, iar carul — aspect inversat al Triumfului — este adecvat Nopții. Nix, fiica lui Haos în teogonia hesiodică, generează două elemente: eterul, Ziua, și *Hesperidele*, fiicele serii. Sîntem departe de călătoriile sufletelor dincolo de mormînt, de sacrificiile nocturne (Infernul e un sacrificiu perpetuu), sau de oracolele „inefabile ale Nopții" invocîndu-l pe Bachus.

Împărăția subpămînteană e supusă zeilor chtonieni; palatul cufundat în adîncuri aparține regatului cimerienilor; Nix locuiește în partea cea mai dinspre apus, iar caverna infernală se află în interiorul globului. Deschiderea, spărtura în stîncă, e un loc de comunicare. Loc de trecere a forțelor, ea adăpostește monstrul, devoratorul. Cuib sau vizuină, grota are semnificația unui loc de sacrificiu sau de „inițiere".

Topografia Infernului, cunoscută de Dante, devine obsesie și labirint nocturn. Orificiile, intrările în preajma cărora se credea că pot fi invocate spectrele (pentru a obține răspunsuri din partea lor), ieșirile păzite de Charon atrag atenția asupra unor locuri figurate frecvent: grote, cra-

tere, cariere deschise, izvoare (puse în relaţie cu Infernul). Această diversitate corespunde multiplicităţii doctrinelor. De unde variaţiile „cosmogoniei“ sau ale locului hibrid: neputînd fi „sub“ pămînt (nici „înlăuntrul“ lui), Infernul a fost adus *pe* pămînt.

Neaşteptată, strămutarea Hadesului în văzduh face jocul hoardei, nu pe cel al lui Orfeu. Vecin cu pămîntul, împovărînd linia orizontului pe care viermuiala o distruge, *spaţiul înspăimîntător* se umple de o mulţime dispusă în ciorchine, care nu se mai supune nici unei rigori. „Mahalalele“ atmosferei sînt populate de o lume forfotitoare care ar putea fi asemuită cu o deriziune a cerului. Înţelegem spaimele, viziunile nocturne ale călugărului. Această frontieră a spaţiului aerian, această viaţă hibridă, precum şi tot ce i se asociază: taină, magie, violenţă, creaţie vrăjmaşă, devin tot atîtea probe sau stări ale experienţei nocturne, insesizabile. Deşi trăim şi în timpul nopţii, „sufletul vieţii noastre nocturne“ ne rămîne ca şi necunoscut, asemeni unei fiinţe îndepărtate; în afară de cazul în care suferim şocul visului, noaptea, „în răstimpul căruia sufletul se trezeşte“.

Atent la cele mai vagi semne, pelerinul mistic ori descifratorul ocolişurilor onirice e chinuit de dorinţa de-a şti cum va putea străbate zona tenebrelor. Mersul pieziş al pelerinului sau al căutătorului, al Fiului risipitor (care, în chip ciudat, seamănă cu figura *Mat*-ului din cărţile de tarot), este, poate, semnul *eschaton*-ului, al pelerinajului terestru, „în Tenebre“, cînd omul poate să o apuce în mai multe părţi.

4 — Toate vor să forţeze misterul şi permit accesul sau taina. Aici ezoterismul poate fi *noaptea misterului;* noapte propice fantomelor, cînd omul se înverşunează împotriva lor. Contraforţele tenebrelor, dezlănţuite ori demoniace, nu acceptă domnia luminii şi întunericului. Mai pur, sau mai puţin supus vrăjii, omul nu se teme de *ce este afară,* dar este împins, solicitat de „direcţii“ contrare. Tocmai în această noapte a chemării, a ne-

pătrunsului și furiei, a contradictoriului și a necesității de a acționa, trebuie să înainteze investigarea. În arta fantastică totul e moment și semn. De unde rolul intermediarilor, al oglindirii care este un al doilea suflet.

Ea nu trebuie captată. Umbra de pe sol are drept corolar imaginea din oglindă, temutul, ineluctabilul. Această supraveghere, ca și imaginea pîndită, ne amintesc că nu trebuie să lăsăm pe nimeni să ne surprindă reflectarea chipului (așadar, reflexul produs va fi deturnat; vom surprinde o altă fază a scenei, cînd demonul se află în preajmă). În această dualitate — umbra și cerul fără ecou, omul și umbra, chipul și cealaltă stare — reprezentarea oglindirii e un joc primejdios. „Ecoul" ar vrea să însemne mai mult decît umbra puterii: strălucirea ei. Dar umbra omenească e neliniștitoare. În plină zi, ne dă certitudinea că există o zonă nocturnă sau cenușie, un abis unde sălășluiesc demonii oamenilor care, înainte, au văzut lumina.

Umbra proiectată, oblică, transformă omul în gnom. Uneori el se află sub un cer de furtună. *Fuga în Egipt* se desfășoară sub halouri, sub proteguirea norilor. Nu o dată bolta nopții este adăpost, iar jocurile luminii folosesc norul ca pe un ecran. El cerne lumina, iar proiectarea maselor dă formelor o intensitate și o expresie deloc romantice. Sursele de lumină și ceea ce nu se vede, umbra pe sol, razele indică prezența și jocul elementelor, al circuitelor obsedante pentru om. El trebuie să fie mulțumit cu drumul pe care l-a descoperit. Dar rețeaua circuitelor, umbletul pieziș al *Mat*-ului, explorarea nu sînt limitate. Dante și lumea *Divinei Comedii* au drept fond Turnul Babel, și cele *două personaje* care ating coroana nocturnă, arcul gigantic, substituit Căii Lactee. Norii alungiți, paraleli, sînt totodată loc care închide și coordonate ale elementului curb. Deasupra liniei orizontului se înalță Turnul Babel; drumul în spirală, în jurul turnului sau muntelui Ararat, trasează o arie uriașă, interzisă, cu acele nodozități arhitecturale și neterminate care contrazic

efortul uman. Ne aflăm în fața unei uriașe construcții compozite, unei convergențe a strădaniilor sau în fața unui edificiu ce urmează a fi „urcat" fără încetare. A lega, a stăvili, a ascunde, a oculta, oare nu spre toate acestea țintește efortul omului ce încearcă să biruie limitele? Ceea ce oprește: dig, dragon, nor, manifestă *puterea de a stăvili* expansiunea. Aceasta, odată încercată, ori proiectată, dezvăluie limitele explorării. Omul a ajuns „pînă acolo" și arta fantastică, încă de la Turnul Babel, opera lui Bosch și Carpaccio, încearcă să lărgească frontierele. Rătăcirile sau călătoriile lui Ulise nu au drept țintă întoarcerea, ci explorarea. Oare nu dezminte ea drumul și locul obișnuit? deambulația în templu ori în oraș? Omul alege natura drept teatru al explorărilor sale nu pentru că vrea s-o îmblînzească ori s-o glorifice. El receptează ca pe un factor străin elementul a cărui forță o percepem. Drum de apă, inutilizabil, torentul exercită atracția binecunoscută. Doar *vadul* este o cale în iconografia sfîntului Cristofor.

Aparținînd schemelor oculte, *traseul bifurcat* domină drumurile. Zeiță a răspîntiilor, Bivia prezidează serbările compitale (*Compitalia*) celebrate de romani la bifurcările și răspîntiile drumurilor. Statuile lui Mercur Enodianul, cel ce străjuiește drumurile, îl au drept *dublu* pe Hermes. Mai firesc, *drumul în spărtură*, priveliștea cu ancadrament stîncos, dobîndește la Mantegna o neașteptată însemnătate. Tema drumului, imaginea depărtărilor accesibile au drept replică, la Carpaccio, drumul pe apă, corabia aflată în golful „stîncos".

„Calea aerului" nu este nici ea ocolită. La Thierry Bouts e locul hoardei infernale. Cît despre drumul terestru, el este supravegheat de dragon. Sălaș al vrăjitoarei sau al necromantului, grota lui David Teniers lasă să se întrezărească, în dreapta, peisajul decupat de masele care compartimentează și jalonează profunzimea. De două ori descentrată de priveliștea „naturală", marea operă e prielnică manevrelor oculte. Acestea exclud cerul. De unde și venirea îngerului.



1. DÜRER: *Melancolia*





2. *Justiția*, în Emblemele lui Alciat
3. *Arhanghelul Mihail*, Școala de la Avignon

4. *Ispitirea sf. Antonie*, Gal. Barberini, Roma
5. BRUEGEL: *Dulle Griet*

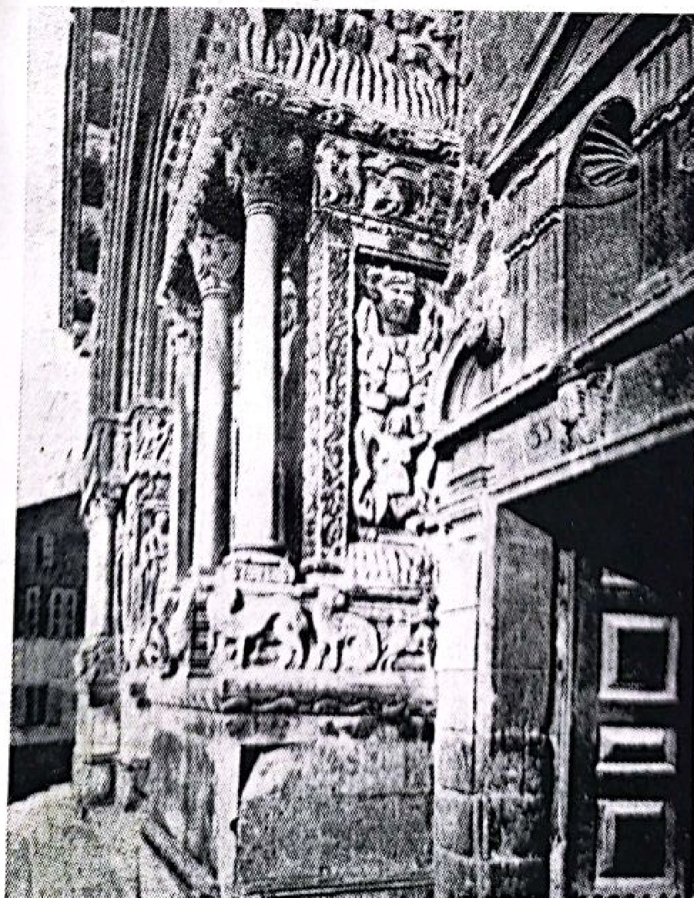



PLUTON et PROSERPINE

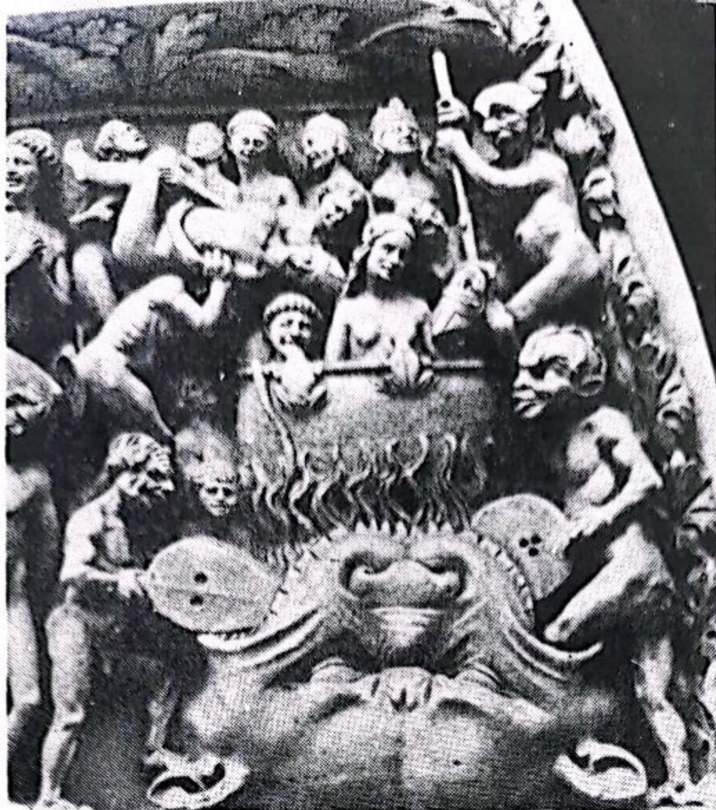


6. Absidă, Aveyron
7. *Pluton și Proserpina* în B. de Montfaucon
8. BOSCH: *Ispitirea sf. Antonie*



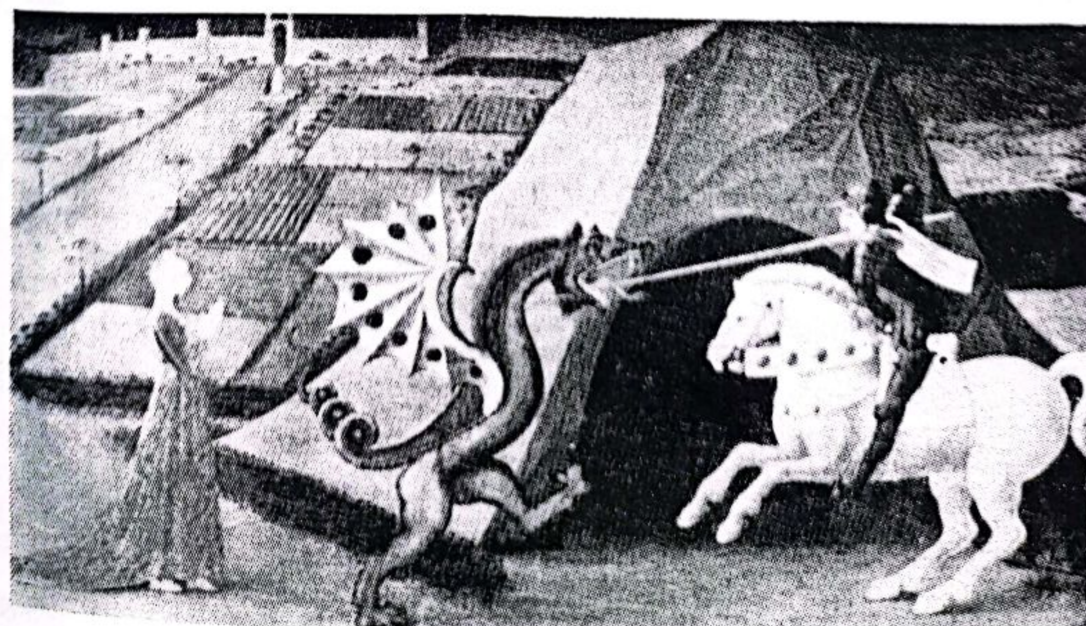


9. DIRK BOUTS: *Căderea osîndiţilor*
10. Detaliu de portal al bisericii St. Trophime, Arles



11. *Osîndiții zvîrliți în cazan*, detaliu de *Infern*, Catedrala din Bourges
12. Detaliu de plafon, sec. XVI, Muzeul Calvet, Avignon
13. UCCELLO: *Sf. Gheorghe luptînd cu balaurul*





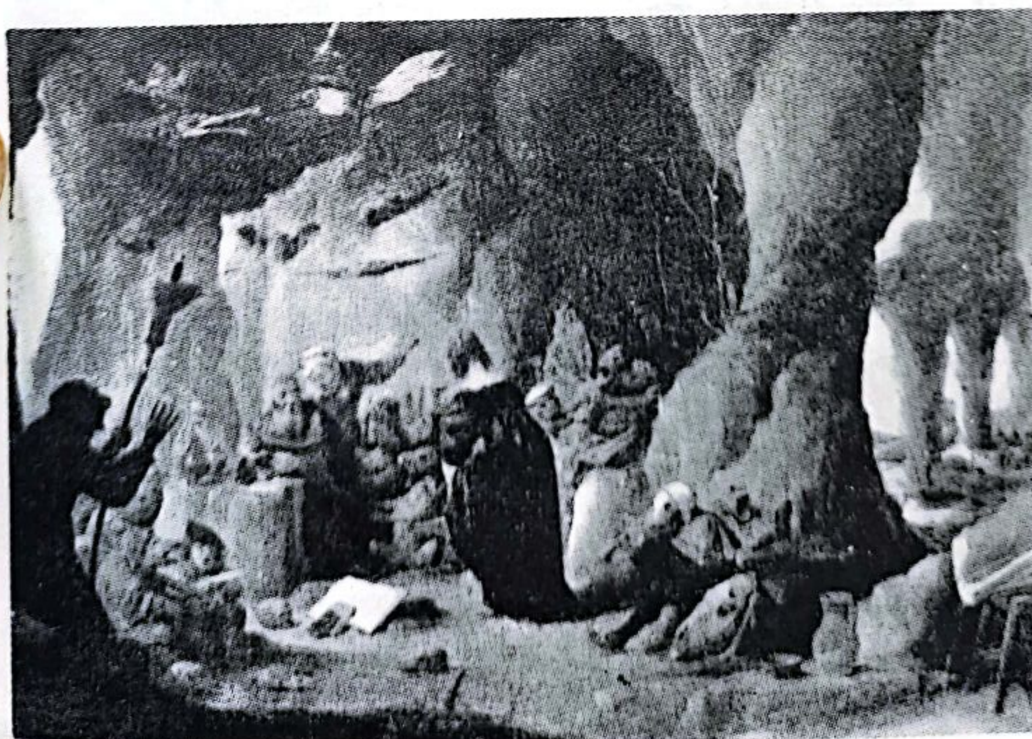


14. BOSCH: *Fiul risipitor*
15. *Mat*-ul, carte de joc



16. CARPACCIO: *Martiriul celor zece mii pe Muntele Ararat*

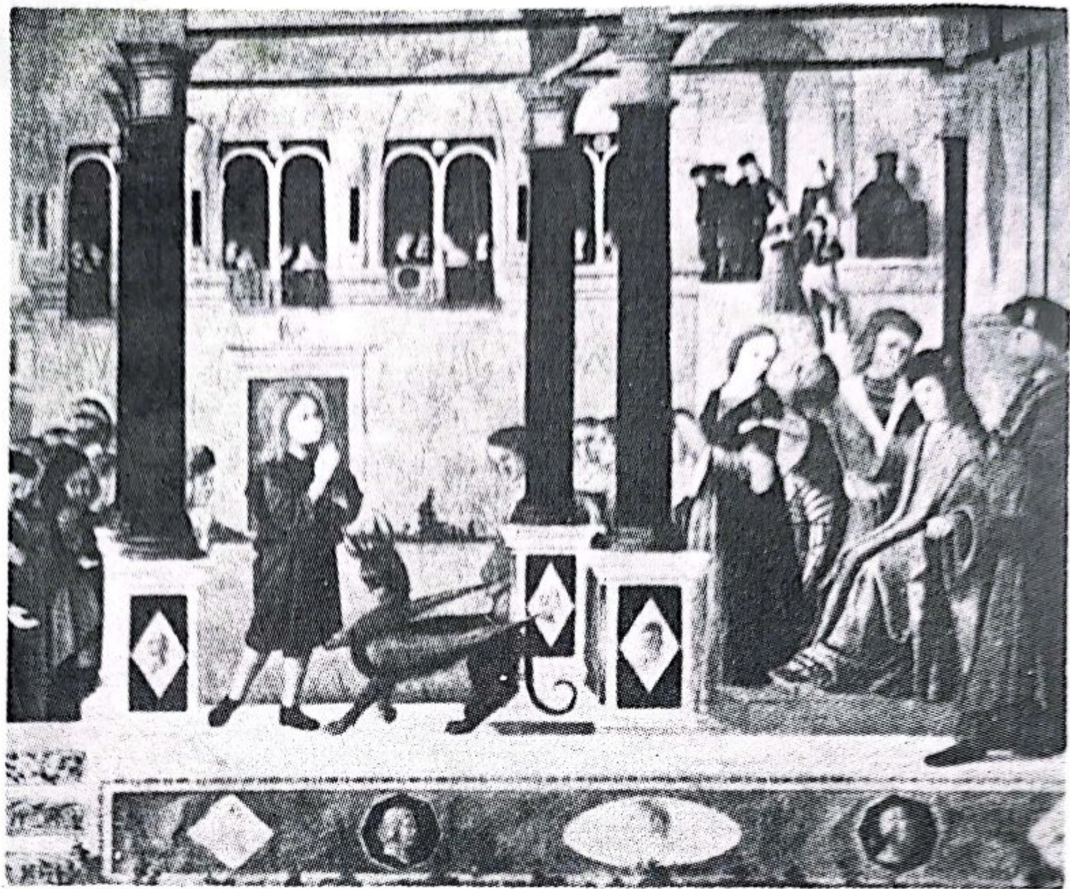
17. DAVID TENIERS: *Ispitirea sf. Antonie*







18. BENOZZO GOZZOLI: *Cortegiul regilor magi*
19. BRUEGEL: *Căderea lui Icar*
20. BELLINI: *Alegoria*



21. CARPACCIO: *Minunea sf. Trifon*

22. ENGUERRAND CHARONTON (Quarton): *Încoronarea Fecioarei*



5 — El apucă pe un drum pieziș, *scara lui Iacob.* Recursul la cer, precum și acea complacere în ambiguitatea feminină, devin cale sau drum teologal. Aici totul este funcție a fluidității; Îngerii se rotesc și dau o nemaiîntîlnită senzație de ușurință în mișcare, de mobilitate, — opusă repausului celui care doarme sau stării ființei siderate. Despre om ce se poate spune? Viziunea îl „luminează", fără a o înțelege însă dintr-o dată. Există în întîrzierea amintită un echivoc, după cum există și prezența obscurului, a scînteierii onirice care, într-o mai mare măsură decît coșmarul (dacă e să ne gîndim la doi poli), guvernează arta fantastică.

Paradoxal, *drumul*, care nu este pretext pentru peisaj (pare a persista aici un vestigiu al artei miniaturii), înfățișează un decor natural, precum și „obișnuitul", opus visului. Pante, scări, punți, răscruci, maluri, serpentine, coborîș, urcuș, cornișă devin locuri ale periplului neaventuros. Pentru a devia funcția anonimă a drumului, acesta este folosit în marile scene: o întreagă expediție se pregătește pe drumul Magilor. În schimb, stînca despicată, Terasa și Turnul sînt locuri de popas adăpostite, un ecran orbital, „încadrînd" și decupînd o scenă *îndepărtată.* Corespunzînd unui gest obișnuit, brazdele lui Bruegel stabilesc zone succesive și o umbră în trepte, de fiecare dată frîntă, mereu mai subțire.

Figurarea efortului lent, a potecii, a popasului stîncos, a șerpuirii contrazice ordinea perspectivală. Distanța introdusă de săgeata ochiului este ambiguă. Ea restabilește legătura cu ordinea naturii, dar în spatele Fecioarei și Pruncului, *drumul reprezintă locul unui alt tablou,* un mijloc de comunicare între pădure și cîmpie. Cele două chipuri devin astfel și mai misterioase. Toate *trecerile*, de la atenție la suspens, de la tandrețe la acea parte îndepărtată a Pruncului, par semnificate. Căile pe care te rătăcești nu sînt însă ale Făgăduinței. Ele țin de drumul „oprit" (aria balaurului, la Carpaccio, este imensă) — al excesului ori al fantasticului, al Rătăcirilor lui Ulise. Dacă această cale largă este numită „calea pierzaniei", ea determină, fără umbră de îndoială, comandamentele

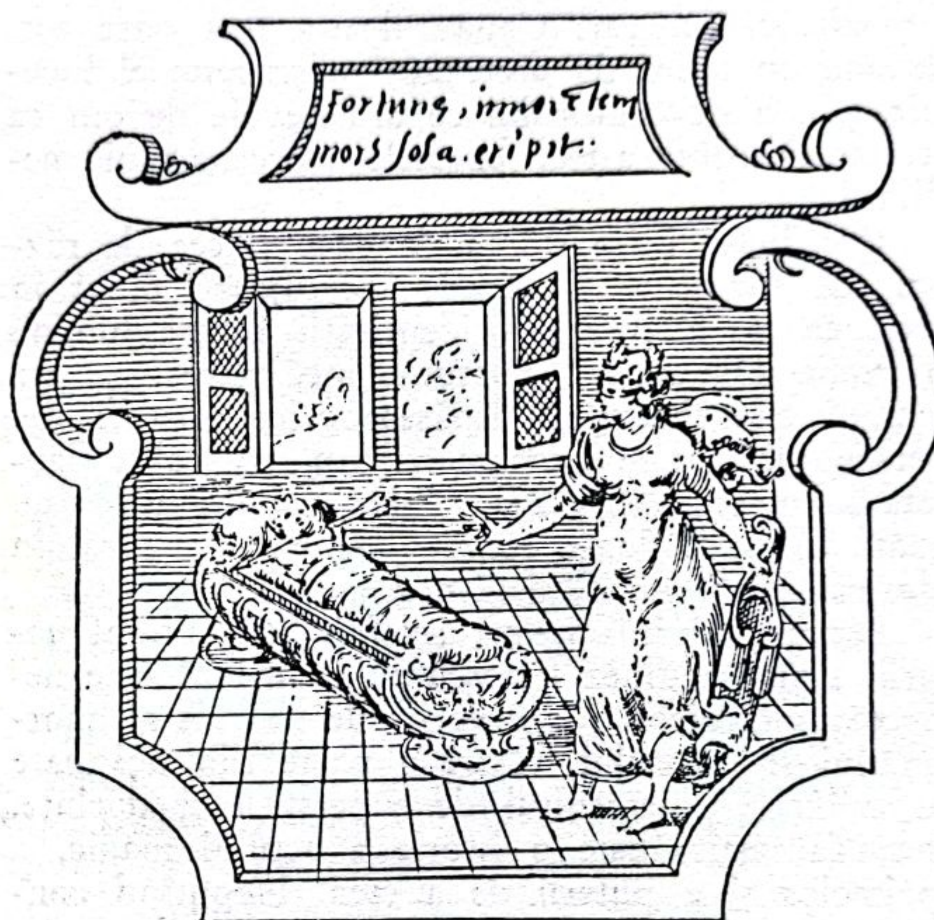
hibridului. De unde și recurgerea la chtonian, la rămășițele pămîntești împrăștiate pe sol.

Nu surprindem oare insolitul tocmai pe această cale, cea dintre Balaur și Arhanghel, dintre plugar și Icar, dintre chipuri și drum, dintre planul apropiat și cel depărtat? Nevoia de adîncime, de spirale sau serpentine, e parcă o justificare a figurii, a aparenței sale naturale și a naturii sale *duble.* Datorită peisajului și Pruncului, chipul nu rămîne cu desăvîrșire închis pentru noi. Personajul, imobil, are *în spate* calea ce poate fi străbătută.

Alegoria înaripată, legată la ochi, nu poate însă deschide drumul lumii, aflat în spatele ei. Numai Fortuna ar putea deschide *accesul* către ceea ce pare interzis. Un fluviu desparte malurile, iar personajul enigmatic întoarce spatele cerului, fundalului stîncos. Totuși, nu se pregătește de zbor. Fortuna e oarbă. Iar drumul de catifea al peluzei paradisiace ori al Grădinii închise pare hărăzit aleșilor. „Suită pe o bilă, Fortuna la voia întîmplării“ (*Emblèmes d'Alciat,* Lyon, 1549, p. 120).

Drumul Emausului ori al Fiului risipitor, al Damascului și al pămîntului sfînt sînt legate de *punerea la încercare.* Prea puțin doctrinală, arta fantastică se bazează pe o supraveghere nevăzută și pe ființa năprasnic doborîtă, fie ea Pavel sau Monstrul. În afara liniei de echilibru, calul în galop (Bellini, *Convertirea* sfîntului Pavel) străbate o parte din drum și cabrează. Diferitele stadii ale pătimirii au drept martor omul sau animalul. Nu ieșim din dilemă. Dragonul taie drumul. Interceptarea trecerii pare a constitui rolul forțelor animale sau nocturne, al hibridului. Amenințarea se face simțită neîncetat. Fața în față cu dragonul, ori încercînd să surprindă *nevăzutul,* omul nu mai este cu el însuși acolo „unde-și închipuie a fi“. În afara luptei cu armele ori a luptei călare, ținînd de ritualul turnirului, sfîntul Gheorghe și Arhanghelul nu opun dificultăți la care balaurul să nu se fi așteptat. Primatul monstrului, învins (în curiozitățile hagiografice), străpuns, înlănțuit,

este echivoc. Reîntîlnim iarăşi şi iarăşi dragonul. Carpaccio ordonează şi el un univers fascinant, prin sensul dat aglomerărilor. Pregătit pentru parada ucigaşă, personajul în armură se află la capătul drumului; nu-i rămîne decît să spintece



3. *Fortuna* (Justiţia-Nemesis)

monstrul, să-şi înfigă spada în trupul lui — dar familia proliferează. Nu departe de drumuri, în ascunzătoare, se aşteaptă trecerea omului. Labirintul pare fatal; căile naturale sînt şi mai neliniştitoare. În cadrul luptei, vînătoare monstruoasă, şi a festinului infernal, unde „ţapul" continuă să fie o pradă (faptul ar putea fi considerat un ecou al fugăririi vînatului uman, lansat spre delectarea Prinţului), prelungirile labirintului sînt evidente. Noi dedaluri, într-o civilizaţie care nu acceptă sacrificiul, dar tolerează masacrul, rămăşiţele jalonează locurile monstrului. Prelevat ori

cucerit, tributul omenesc trădează cumplita operă. În luptă, Arhanghelul în armură nu cedează în faţa animalului, pe care îl învinge şi îl ciopîrţeşte. Luptătorul, ca şi răpunerea monstrului, nu ţin de adevăr, sînt pilde pe o cale ce devine searbădă după Triumful pios. Rămîn dragonii, forme uluitoare, hibridul şi traficul neliniştitor, înzidirea depozitului funerar. Cadavrul n-a fost oare totdeauna un reper de preţ? Nu mărgineşte el locurile, pînda devoratorului ce are nevoie de om ca trofeu, imitînd astfel excesele mercenarului medieval?

Conflictul între starea de pace şi cea de război, de încercare şi pîndă, încurajează omul în acţiunea de celebrare a identităţii dintre lumină şi viaţă. Dar sensul nocturn, încăierarea, „lupta luminii cu tenebrele" depăşesc orice identificare. Personajul care se întoarce nu urmează calea figurată în spatele lui. Ca şi magia, arta fantastică nu poate folosi mijloace comune — ea sugerează, în afara obişnuitului, fără să nege realul.

Fantasticul înfăţişează *celălalt povîrniş* al naturii, „unde ordinea firească a lucrurilor" este neîncetat contrazisă. Nu e vorba de un cult al anormalului şi bizarului, ci de o parte din noi care ne tulbură: păienjenişul de superstiţii şi dorinţe. Arta fantastică este o istorie a actului magic, a spaimelor şi a puterii de a crea. Neputînd condamna pe faţă supliciul, finalităţile ostile sufletului, ostile omului, condiţia sa de străin ameninţat de pretutindeni — fantasticul foloseşte un drum ocolit, acela al hibridului. A ţine totdeauna seama de hibrid, iată elementul principal al raportului dintre om şi extraordinar.

I. SPAȚII ȘI LOCURI

6 — Vestită prin realismul ei, arta lui Bruegel urmează „artei vizionare" a lui Hieronymus Bosch, fără a se putea determina exact „natura împrumuturilor". Bruegel observă și transcrie realul; peisajele de „manieră înaltă" preced priveliștile imaginare ori panorama cosmică. În general accidentată, aceasta ar corespunde intenției de a anima spațiul, prin dramatizare.

În chip vădit, observatorul și vizionarul se confundă din clipa perceperii realului. Căsuțe, acoperișuri, turnulețe pregătesc o nouă arhitectură fantastică. Originile ei sînt, fără îndoială, călătoriile, lucrurile văzute. Ea ar semnifica *reîntoarcerea,* care nu exclude exotismul, nostalgia priveliștilor de ansamblu.

În această lume în care satul se dezvoltă în jurul hanurilor, serbările și chermesele înseamnă exuberanță — dar, de pe acum, neliniștea începe a miji, chipurile par marcate; curtea miracolelor nu e departe: calici, cerșetori, estropiați, orbi, infirmi — nu e oare acesta universul lui Bruegel și al lui Hieronymus Bosch? Deși nu poate fi vorba de o căutare premeditată a monstruosului, anomaliile ne îngăduie să descoperim un bestiar „uman" fără precedent. Ologi-avortoni, posedați de fantome, lumea acestor forme pare inepuizabilă, iar arta fantastică e tocmai sinteza, ori amalgamul lor. *Les Drôleries* nu sînt simple îndemnuri la milostenie. Cotidiene în această mulțime, în de-

cursul serbărilor, ele implică un anume adevăr, grotesc prin exactitatea sa.

Pentru descoperitor, spectacolul schimbărilor se desfăşoară într-un soi de alternanţă. Chipurile sinistre fac loc subiectelor „vesele": nunţi, serbări, teme demne de Bruegel *poznaşul;* farsele, chermesele, orgiile dau fiecărui episod o concreteţe, o vigoare care sfidează Alegoria. Nebunia şi vrăjitoria, de fiece dată individualizate, — *Dulle Griet,* sau nebuna Margareta, este celebră; „chirurgi" care extirpă piatra nebuniei şi bufoni cu cap de vrabie — iată ce anume se opune spectacolului. Fantasticul chilomanurilor, frecvent, nu reprezintă o celebrare a orgiasticului — ciclul metamorfozelor e întrerupt în clipa în care hibridul *posedă* şi se satisface: e un fel de voracitate galvanică.

Jocurile de copii (regăsim antiteza), avînd un întreg oraş la dispoziţie, înfăţişează un popor pitic. Grupuri-grupuri, *Elck* „avant la lettre", copiii se iau pe ei înşişi drept ţinte şi scopuri în luptele lor neprimejdioase. Unele, rezervate oamenilor mari, ar putea fi vesele, dar *Lupta dintre Carnaval şi Post* nu se sustrage tragicului. Fie că e vorba de *Uciderea pruncilor,* fie de sinuciderea lui Saul, de parodia unui turnir sau de lupte ciudat caricaturale, aceeaşi nelinişte se face simţită: universul lui Bruegel e, în general, cel al războiului şi opulenţei, al mizeriei şi masacrului. Tronsoanele omeneşti au aparţinut tradiţiei epice a luptei înainte de a trece în iconografia Martirilor; nemaipomenita roată a foamei, braţele dispuse radiar din *Bucătăria săracă* dau opulenţei orgiastice o întorsătură sinistră pe care trupurile viermuitoare, aglomerările, vrăjitoriile şi dansurile macabre nu o dezmint. Falange şi hoarde se dedau neîncetat la acte războinice şi la acte de cruzime. Terifiantul, grimasele, armele împlîntate, ciudăţeniile din lumea formelor şi a omului încolţit se substituie aşa-numitelor „specii ale vizibilului".

Arhitecturile lui Bruegel sînt o nouă dovadă a lipsei de măsură a omului. Turnul Babel nu-i decît o înlănţuire de terase în spirală, de arcade... „Catedrala" antichităţii îl ameninţa pe Iehova în cerul

său, drept care blestemul se abate asupra construcției; constructorii se risipesc. *Confuzia* lor datează de la Babel, „scară" uriașă al cărei capăt nu atinge cerul. Îngerii, fără mare autoritate în universul lui Bruegel, nu urcă, nici nu coboară. „Locul acesta e de temut." Uluitorul Babel, creat din nou de către Bruegel, nu înseamnă oare una dintre cele mai deznădăjduite încercări de a „urca", de a edifica „poarta" (cerurilor)? Părăsită, căci omul n-a putut străpunge cerul, ea aparține ruinelor cezariene.

Mai puțin spectaculoase, dar împodobite ca de sărbătoare, turlele bizare, atît de frecvente în tablourile lui Bosch și Bruegel, seamănă cu „adăpostul" pe care îl poartă în spinare *Elefantul armat* al lui Alart du Hameel, ori al lui Cock. Strînse ori dispersate, mulțimile devin părți componente ale unei drame, împotriva turnului. Gogoașă de ristic, ivită printre ramuri sau furci, capul omenesc nu mai e decît un grăunte sferic ori un craniu de pasăre, oval, albit. Ce poate face el împotriva fortăreței antropomorfe, în drumul către gura „Iadului" (ca în *Dulle Griet*)?

Reduși, acești ciorchini alcătuiți din capete aparțin unor hibrizi neliniștitori, ca și spectacolul nebuniei și al Triumfurilor absurde. Nebunul, observatorul, „pictorul" omului dezvăluie burlescul, fantascul, profuziunea într-un univers al supraabundenței și al înfometării. Pasivitatea orgiastică, banchetul nu exclud farsele; căderea Orbilor, fuga Păstorului „compensează" veselia. Circuitele antitetice ar fi un semn al absurdului. Semințele și lucrurile extrase ori revărsate (ca în *Vrăjitoarea din Malleghem*), păsările care fură grăunțele, broaștele, amfibia și împerecherea insolită (nu știm din ce regn face parte cuplul), pregătesc o nouă stare a lumii, cu siguranță invertită sau grotescă.

În locuri marcate net, Bruegel revine la om, dar la omul ispitit ori supliciat: Antonie, la liziera pădurii; Menestrelul, în colivie, țintuit la stîlpul infamiei; necunoscutul, pe locul supliciului. Ar fi o dublă contestare aici: a naturii (ca în *Intoarcerea turmelor*); a spectacolului terorii, dictat de justiție, și „gustat" de mulțime, la porțile orașelor. După aceea, locul pare pustiu.

Decorul bizar, dinainte pregătit, aparţine universului represiv (supliciatul nu mai e decît o paiaţă, obiect dislocat de care natura dispune) şi universului scenei, unde obiectele, risipitie, sînt tratate ca atribute. Semnificaţia orologiului stă exclusiv în braţul-ac ce indică miezul nopţii sau ora vrăjitoarelor. Lanterna lui Elck, clopotele, clopoţeii şi zurgălăii intră în arsenalul scenelor de ispitire. Cuşti şi zăbrele, zaruri sau cărţi de joc, ochelari, găurind o nară; pîlnia, bolul-glugă, pălăria-strachină, turbanul, stupul în cap, tiara, stacane şi ulcioare, grătare, trompete, bărci zburătoare — batjocorire a „acvariumului feeric" — curse de păsări, cuirase, armuri, cuţite de bucătărie, pentru a tîlhări la poarta Infernului (ea îl obsedează pe Bruegel, ca şi terenul supliciului); cuţitul ce străpunge mîna, găureşte obrazul ori e ţinut în gură, spade şi tăişuri dinţate, extravagante antene de luptă — iată semnele realului şi ale excesului, ale naturii, belicoase însă, şi ale torturii. Pe-atunci, într-o epocă de războaie şi erezie, schingiuirea, *cruciatus*, ori rotirea (*vertigo, vortex*) erau înfăţişate prin lupta cu armele, despicarea pîntecului, găoacea deschisă, sfîşieri. Rotundul şi ovalul, tigve şi „cochilii", succed buzelor însîngerate; deformările deviază curba, banală; burduful şi oamenii-bostan participă şi ei la pîntecoasa agitaţie. Pămîntul nostru, purtînd crucea, ar fi globul unde e închis hoţul care taie punga. Felinarul, sferic, îi conţine pe cei condamnaţi, deasupra „gurii căscate a Infernului", în *Dulle Griet*. Sfera este răsturnată (dezordinea nu-i marcată decît de poziţia crucii), în *Proverbe flamande*.

7 — Omenescul purcede din fapte ce nu pot fi cuprinse de raţiune, din farsă şi din bestiar, din monştri şi din hibrid. „Fanteziile" sau Nebuniile folosesc o familie de personaje cunoscute: postul, acest bigot, Carnavalul, călare pe un butoi; cimpoierul din *Dansul;* marele ins negru, numit *Mizantropul* („deoarece lumea este atît de nesigură, umblu eu înveşmîntat în doliu"; poate fi propusă şi o altă tălmăcire — o vom da în „Fiinţa hibri-

dă"). La Bruegel, veşmîntul este totdeauna un semn; figura umană devine hibridă datorită ornamentului, acoperămîntului de cap sau detaliului. Tributari Omului sălbatic ori Silenului, creaturile păroase pătrund în universul bastard, „de neîmblînzit" — iar eroarea lui Berenson, credincios nudului pe care-l numeşte „marea artă însăşi", este de a nu fi ştiut să stabilească *legile compozitului.*

Purtate de însoţitorii Carnavalului, măştile nu sînt o replică burlescă. Ne aflăm dincolo de atribut sau de material, în lumea hibridului. *Apicultorii,* una dintre cele mai uimitoare reuşite ale realismului fantastic, Măştile devin prototipurile vieţii naturale, proteguite. Ce răspuns dă acest exerciţiu cuirasării, turnirurilor şi cavalcadelor! După cum spune Van Mander, Bruegel şi Hans Frankert, îmbrăcaţi ţărăneşte, se duceau la chermese şi la nunţi, împărţeau daruri „şi ziceau că fac parte din familia unuia dintre soţi" — din aceea a bărbatului cu gură de broască ori a personajelor pîntecoase (regăsim complexul burdufului şi sensul jocului animalier, prin folosirea diferitelor părţi morfologice). Pe scurt, raporturile dintre om şi animal, dintre mască şi omul-animal, sînt de atare natură, încît, în ceea ce priveşte bestiarul lui Bruegel, scenele colcăitoare retranscrise de Cock, sau hibridul, întrebările rămîn deschise.

Maimuţele cu lanţ („Dacă vei căuta în tot Heidelbergul, vei găsi acolo mulţi din speţa mea"); personajele cu cap de maimuţă, măgarul, levreta, coţofana de pe spînzurătoare; broscoi, fluturi, peşti, pasărea cu cioc prelung, cozile lungi, antena-ferăstrău, trompele, ghearele, coarnele, colţii — forme şi fragmente în universul lui Bosch, Bruegel sau Carpaccio, sînt un fel de instrumente ale ispitirii. („Puterea asină purtase aurul Arabiei, smirna şi tămîia ţării Saba.") Simbol al iubirilor şi urilor private, nălucile nu-l cruţă pe sfînt; iar erotismul, care ar putea fi socotit inadmisibil de către noii supraveghetori ai Imaginii, este manifest, în alte momente, datorită tensiunii, unui anume vis — „o pereche de ochi în spate" —, crupelor şi monştri-

lor, ilustrație constantă în „tratatele“ de știință fantastică, structuri hibride care sugerează acțiuni multiple. Geniul vizual ține de observarea a ceea ce nu poate fi ascuns: omul, animalul; de o cosmogonie familiară și carnală. În acest domeniu arta fantastică reprezintă o descoperire a libertății actelor. Sîntem readuși fără încetare la real, la o perspectivă insolită, de către natural, sau de către element: la Bruegel, chiar și zăpada aparține fantasticului, ca în *Adorația Magilor* din colecția Oskar Reinhardt. Nivelurile neliniștii și ale hibridului sînt instituite pornind de la natură, de la veseliri, lupte și suplicii. Antena-armă, devenită ferăstrău, nu reprezintă oare, în universul formelor, ceea ce amenință *parafa*, o civilizație ornamentală? Încetul cu încetul, imaginile ies din carte și din miniatură (care nu mai este proiectată „en tableau“). La nivelul zidului, formele acționează prin inversiune și se eliberează prin mișunare sau printr-un anume gigantism. Obiectele instaurează raporturi noi; uneltele omului au devenit persecutori — și enumerarea nu e scutită de monotonie. E un fel de inventar al accesoriilor mulțimii înarmate, tabloul unor oameni cuprinși de voluptatea de a profera Ocări.

La Hieronymus Bosch, imaginea ne pune în față un alt tip de enigmă. Prin introducerea dezorientării și hibridului în lumea formelor, ființele par a fi reconduse la origine, la adevăratul lor sens, care nu este acela al ritualurilor. Imaginea fantastică întrunește însă de fiecare dată elementele unei alte celebrări, ale cărei surse le putem surprinde: ea ține de inversiune și răsturnare, de spațiile imaginare „populate“ de monstru, înaripatul infernal, omul-animal. Or, noi nu cunoaștem acțiunea „puterii“ asupra animalelor. Fenomenologică, arta „descrie“ modul în care se comportă omul față de puterea pe care a declanșat-o. De unde fluxul, hoarda la Grünewald sau Niklaus Manuel (în cele două scene, anahoreții sînt bărboși). Această dezlănțuire e cauza permanentei neliniști din om. Ea deviază ori sporește angoasa pe care o resimțim în fața încercărilor, a ademenirilor.

Prin năvala hoardei, posibilă datorită măştii, Vrăjmaşul generează nenumărate temeri: omul nu vrea să semene cu această „legiune", dar e obligat să se recunoască în formele şi situaţiile propuse.

Acestea par o aberaţie demenţială. Orice regulă pare abolită. Oamenii sînt neliniştiţi din pricina lor (poate că intervine aici amintirea „vulcanismului", a „potopurilor", a ameninţării apocaliptice), dar îşi recunosc universul propriu. Se impune deci ca Spaţiul detracat să fie reconstituit în integritatea sa, *ori* descoperit sub toate formele sale. Arta fantastică îşi asumă această sarcină! Iar dacă spaţiul este restaurat în toate dimensiunile sale, prin act sau „în tărîmul Astrelor", e pentru a se da *omului*, astronom şi arhitect, putinţa de a stăpîni instrumentele de evaluare ori de orientare, ritualurile necesare oricărei întemeieri.

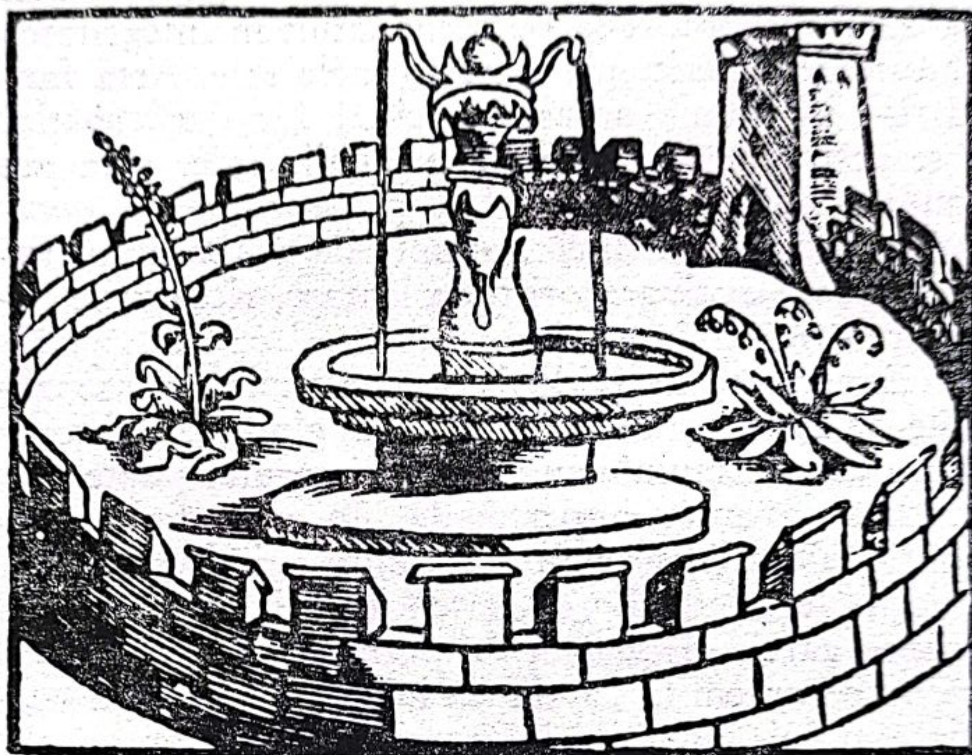
Experienţa individuală se constituie prin senzaţiile de durată şi de întindere. Dar gîndirea creatorului, a astronomului sau a întemeietorului poate fi o gîndire savantă, impersonală. În arta fantastică, conflictele dintre expresia gîndirii individuale şi exigenţele gîndirii „savante" constituie o dramă asupra căreia dispunem de puţine date, în ipoteza că nu recurgem la „acţiunea lui Hermes", la nostalgia omului integral, la istoria proiectelor.

În chip ciudat, distrugerea turnului Babel apasă asupra lumii proiectului. Nu e o vană supoziţie faptul că „gîndirea savantă, înainte de a fi folosită de clerici" (de atunci datează „confuzia") era o gîndire de altă structură. Ea accepta şi cerceta lumea formelor pe care o surprindem într-o artă a cărei putere este imensă. Niciodată fascinaţia nu a fost atît de insolită.

Presupunem astfel existenţa unei nesfîrşite pasiuni pentru imaginea construită, unei gîndiri savante la artiştii sau la „specialiştii" din cadrul grupului, al echipei. Datorită „atelierelor", datorită operelor lor, putem surprinde un moment esenţial al gîndirii umane: artistul (nu clericul) vădeşte un simţ al formelor atît de acut, încît magnetizarea generată de opere este investită cu o *putere* a cărei natură am voi s-o determinăm. În această formă de gîndire, orientarea insolită guvernează un efort

care cunoaşte „înnebunirea" magnetică. La celălalt pol, astrul capătă un sens lăuntric, analog celui pe care *astrum* ori *sidus* îl are la Paracelsus.

8 — Formele sînt *situs*-uri pe care ştiinţa veche le putea clasifica „în vederea acţiunii" (ceea ce am numit meditaţie nu constituie o mărturie a acţiunii;



4. ***Fîntînă***, **gravură alchimică**

aceasta e semnificată de hoardă sau de locul magic). S-a descoperit, mai ales în Asia, o artă „structurală" (descoperirile lui Baltrušaitis privesc un domeniu învecinat), care modifică ideea noastră despre clasificare; noţiune sau ştiinţă căreia trebuie să-i adăugăm pe cea de orientare.

Fiind, în primul rînd, tributară locurilor, *ideea situării* (fang: răsărit, *situs*, pătrat, echer) nu ţine de legendă. Ea guvernează formele, iar *reţelele de construcţie* sînt, în Occident, de o complexitate nebănuită. Construcţie nu înseamnă însă geometrie, o nouă închisoare, sau un ansamblu scoliast. Ceea ce numim formă, loc, spaţiu imaginar, se datorează unei luări în posesie a realului care

nu caută să transcrie natura, ci să ordoneze, să *compună* fasciculul descoperit, figura (*sidus*) — să constituie un ansamblu (Fîntînă, Car, *Sedia*, Curte cu colonade precedată de un pilon ce despică cerul). Artistul ne transmite astfel ultimele ansambluri arhitecturale sau cosmice. *Visul lui Poliphilos* (1499) înfățișează un Triumf ce reprezintă o „sin-



5. ***Triumful lui Vertumnus și Pomona,*** **Visul lui Poliphilos**

teză" a carului escortat de nimfe și condus de faun.

În opera fantastică demnă de acest nume, nu există hiatus. La Hieronymus Bosch, formele sînt ocult legate (la Bruegel ele par juxtapuse), reușita acestei arte constînd cu precădere în reprezentarea maselor sau a ființelor dispuse în ciorchine. Ceea ce părea arbitrar alcătuiește o ordine care nu este cea a lumii. Ea se află mai ales sub semnul lui Hermes și al anomaliilor, sub semnul nebuniei umane și formelor excesului, al clipelor de metamorfoză. Așadar n-ar avea rost să căutăm și să

vedem în „imaginile" artei fantastice doar reprezentări inspirate de natură și de om.

Prin temele și formele sale, arta vizionarilor oferă un spațiu considerabil simbolurilor, luate în ele însele (deseori obiectul devine emblemă; în arta modernă, obiectul ia locul personajului, cel puțin în epoca aventuroasă), și „simbolicii", socotită ca unul dintre principiile structurării operelor. Forța operei (și supraviețuirea ei) o transformă în loc, iar consacrarea „centrului" (cf. Mircea Eliade, *Images et Symboles*, pp. 33—72) se desfășoară într-un spațiu „calitativ distinct de spațiul profan". El nu este nicidecum sacru ori demonic. Spațiul sacralizat coincide cu centrul Lumii *și* al omului. E un paradox al artei fantastice, și nu dintre cele mai neînsemnate, faptul de a „conferi" omului *puteri* ce par a-i fi refuzate de celelalte științe ori de dogmă. Încetul cu încetul, cu ajutorul operelor de artă, se edifică, nu un sistem, nici o estetică, ci un *corpus* extraordinar, legat de o gîndire pe care o redescoperim dincolo de imagine și de persoana artistului. Însemnătatea lui Hermes, rămășițele misterioase ale orfismului, ale pitagoreismului, ale maniheismului (artistul nu s-a transformat totuși într-un adept) încep a fi recunoscute, în afara studiilor obișnuite. Experiență a libertăților în mînuirea figurilor, creînd un „dincolo de simbol", arta fantastică este mai mult decît rebeliune ori supraviețuire: ea amalgamează — fiind presimțită în urma lucrărilor lui Henri-Charles Puech — întreaga însemnătate a *maniheismului imaginii*, fără a alcătui totuși un sistem ostil. Din nici o scenă de gen nu lipsește o oarecare libertate, nici jocul umbrelor (știința faldurilor pare rezervată personajului divin); aceea a mișcării, ființelor infernale, (chtonienilor). În concepția platoniciană (exagerat lăudată de esteticieni), sufletele sînt așezate la început în astre. Astrul e însă un „partener" și totodată Antagonistul! Fără îndoială că în acest caz s-a urmărit reducerea sa la un rol subordonat. Primele configurări, astrul și Templul, se datoresc determinării Răsăriturilor. Sediile puterii: Stela funerară, altarul, baldachinul, carul, tronul, Luntrea sînt în același timp spații reale și imaginare care

complinesc „spaţiile" sacre ori le integrează în aria comunială a templului, înaltul sediu, „blocul unde statorniceşte sacrul". Paradoxal, locurile construite de om sînt marcajele sau bornele spaţiului imaginar; în această operă, „protecţia sacrului" cade şi ea în sarcina omului. Arhanghelul nu răspunde numai unei teme iconografice; precum Ariel, el este Vatră. Personajul ca Loc nu e un mit. Prin localizările introduse, asistăm la bizare opoziţii între Arhanghel şi Balaur, între diavol şi „ţapul" cu tichie ţuguiată.

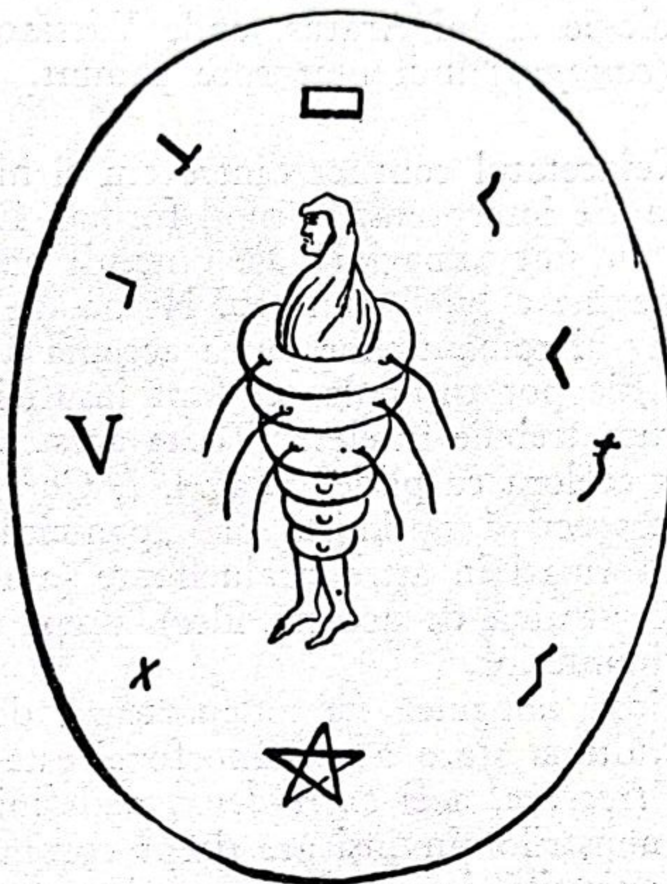
9 — A magnetiza, a transforma spaţiul; a institui etapele, diferitele faze ale *calvarului* uman, iată ce pare a caracteriza demersurile unei fiinţe care nu examinează scopurile, ci mijloacele. După o bizară inversiune, „legămîntul" eschatologic este folosit în pofida dogmei. De unde şi plăcerea iluziei, *clipele de metamorfoză.* Între real, natură, astre, spaţiul imaginar, hibrid şi om, distanţa nu a fost niciodată atît de mare. Dar *disproporţia* (şi nu distincţia, care e un fenomen elementar — „priveliştilor în perspectivă" li se acordă o însemnătate exagerată din clipa în care nu se mai ţine seama de dinamismul Figurilor), distanţarea şi forţa stabilesc o diferenţă de potenţial între borne. Acestea sînt figurate de locuri şi atribute înzestrate cu o uriaşă putere ocultă. Există acolo o magie a magnetizării care succede dispariţiei sensului augural — dar supravieţuirea lui, în noi, sau în operă, e vădită. E de ajuns să examinăm reţeaua de superstiţii, relativa duplicitate în ordonare, şi consimţămîntul (potrivit *jocului* aparenţelor ori al temerii), puterea inversiunii şi intensitatea forţei. În opera lui Gozzoli, *Madona cu centură* ocupă un loc important, fapt care dovedeşte supravieţuirea miturilor şi răsturnarea pricinuită de insistenţa hagiografică. Simbol al Renaşterii, centura este legată de mitul Pandorei. Hefaistos modelează forma feminină; Atena îi oferă „centura" şi podoabele sale. Atena, zeiţa fecioară, efectuează ultima ajustare a lui „Thomas". Conflictul, dintre fiinţele Panteonului, dintre oameni şi monştri, Pallas şi Cen-

taur, Virtuţi şi Vicii, dintre spaţiul sacru şi labirinturile terorii se desfăşoară în apropierea locurilor create de om, care sînt o „sursă" de spaţiu sacralizat. În loc, fie el piatră sau mască (aflate în atingere cu cadavrul — de unde importanţa fenomenelor de contact); în hibrid, centaur sau Viciu, este interceptat, captat un flux. Momentele surprinse de noi sînt cele excesive. Dar cîte împrumuturi de la părţile animale! Actul încorporării are forme multiple: formele pe care le generează obsedează memoria omului.

Aceasta e frămîntată. *Manifestîndu-se, omul nu s-a limitat*. Pîndit de lege, de excesul de putere, şi de tăgadă, omul cunoaşte momente de libertate. Alegerea sa ori formele ei nu pot fi „acuzate". Nu datorăm oare revoltei umane, care nu e himeră, ci stă prinsă în cleştii realului, sensul lumii şi, dacă e vorba de opere, al spaţiului cosmic, a cărui structură ne e relevată de o anume suprapunere? Perceput, resimţit ca o criptă, cerul devine modelul după care este înălţat templul; „rotonda" este imaginea „bolţii" şi, de pe terase, e supravegheat spaţiul. Împrumutînd chipuri diferite: înger-meridian, arbore, trăsnet, empireu, cerul devine „centrul" dătător de nelinişti, ce pare a-şi schimba forma în fiecare clipă. De unde cvartalele spaţiului şi formele „blazonate".

În Evul Mediu şi în Renaştere era înfăţişat în cîmpul Scorpionului un om călare, într-o tunică de zale, cu lancea ori spada în mînă. În această figură se poate observa (feudalizarea personajului sau mitului e neîndoielnică; Pallas îşi ţine halebarda precum un figurant) o deformare a Centaurului din care o parte revine Scorpionului. Motivele oculte ale deformării sau reducţiei la Cavalerul-Arhanghel implică o cunoaştere a diferitelor legături şi structuri, existente într-o vreme pricepută la interpretarea Figurilor. Devenite inerte, în hagiografie, ele nu pot face să fie uitate originea, anterioară dogmei care le foloseşte, şi cauza: un astfel de adevăr nu poate fi transmis decît „sub vălul" imaginii ori al unei figuri. Într-o planşă reprodusă de Montfaucon (*Antiquités*, Sup. t. I, pl. XIII) Sep-

tembrie este figurat prin Ptah, arhitectul artist, ţinînd în mînă o şopîrlă prinsă cu o legătură în care se poate recunoaşte „nodul vieţii". Există, în această ştiinţă şi în această temere („citirea" figurilor a fost socotită o temă de magie pînă în secolul XV), o



6. *Canopus*, gravură, B. de Montfaucon

curioasă nevoie de a forma locuri legate de puterea de-a făuri şi de a numi (imaginea Balanţei este total nefolosită); de problemele consultantului şi de divinaţie, prin intermediul studierii figurilor. *Canopus*, din care apa se scurge prin şase guri (Montfaucon, t. 2, pl. CLXXII) este în acelaşi timp zeu al apelor şi figură de zodiac (identificată drept Secundul Hermes: Aquarius). Pot fi descoperite nenumărate legături între imagine şi esoterism (există în arta fantastică o figurare a *istoriei secrete a lumii*); între astronomie şi teratologie. Naşterea zodiacală a monştrilor nu este un mit. Vasul zeului apelor purta în vîrf un cap de om sau de animal.

Legată în mod ocult de astrologie, tot așa cum este legată de actul lui Hermes, arta fantastică transportă „în cer" și în infern simboluri divine sau maniheiste care vor deveni constelații, cu precădere ale Zodiacului. Cum scrie Franz Cumont, constelațiile sînt „resturi fosile ale unei vegetații mitologice luxuriante", reproduse, în parte, în Tratatul de Astrologie al lui Aratus, unde Vărsătorul ține un vas (*canopus*) îndreptat spre pămînt.

10 — Neîncetatul conflict dintre om și hibrid nu trebuie să fie interpretat în mod formal. Eroii sau monștrii nu sînt „imagini" ale omului; natura nu este o imagine a lui Dumnezeu. Numai delirul interpretativ al romanticilor putea accepta asemenea confuzii. Ele pot disimula un fapt insuficient cunoscut, care trebuie înțeles: „Toate acestea li s-au întîmplat acelora ca pilde" (Pavel, I, *Cor.* X, 11). Într-o perspectivă optimistă ori „panteică", eroii sînt transformați în astre strălucitoare (aureola nu e, desigur, străină de această idee), drept răsplată pentru vitejiile lor.

Aici însă imaginea ne îndepărtează de sensul real. Nu ultima stare a metamorfozei este importantă, ci *trecerea*, acel *entre-deux*, nedefinitul. Figurarea monștrilor învinși are drept corolar lupta, *oscilația* resimțită, încercată de noi. Iar „catasterismul", personajul-constelație obținut prin zvîrlirea în cer a unei părți din om, are, ca dublu, pe pămînt, partea moartă și straniul sepulcru. Sîntem readuși, fără încetare, la obiect (nimic nu poate fi mai cumplit decît corpul devenind obiect, sau fragment instrumental) și la reacția ocultă, împotriva veleității noastre de „ascensiune mentală". E aici un soi de popas fascinant.

La celălalt pol, figurile „panteice" domină imaginea omenească. Malakbel, în cea de a doua și a treia poziție astrală, se află sub semnul unui Hipogrif marcat de svastică și de vultur. Neptun aparține unui ciorchine de cai marini; Aerul e un cap de pasăre. Repetate, în ciuda lipsei de credință în realitatea lor, aceste figuri nu devin oare, prin

element sau poziție, „imaginea Zeului"(Bel, Neptun), a eroilor sau a Dioscurilor? Cerul a fost aproape în întregime recrutat din rîndurile genului



7. **DÜRER,** ***Sfîntul Ioan și cele șapte sfeșnice,*** **1498, Apocalipsul Sf. Ioan**

uman, iar personajele din Olimp au multe legături cu omul sau cu formele delictuale ale aventurii. În același timp, cerul s-a îndepărtat, Soarele a devenit rozasă, iar *Figura* s-a substituit Profetului, care

anunță viitorul (cel de nedeslușit) pe cale conjecturală.

Mai puțin tributare limbuției oraculare, dar legate de o anume magie perversă, în care se lovește de la distanță, figurile aparțin luptei *în* invizibil, specifică fantasticului. De unde și mitul etapei paradisiace, al proximității. Ființele erau apropiate unele de altele, de cer, de erou. Confundîndu-se, distanța și universalitatea așteptării modifică speranța (pe care o folosește dogma), uitate rămînînd asterismele „sferei barbare" — numele infernale date unor părți ale cerului.

Deviată, ivirea figurilor semnifică data fatidică, amenințarea ce planează deasupra. Nu e vorba de viitor, de o reducție la sentimentele noastre, ci de o cufundare în insolit. Ne aflăm în sectorul opus defilării eroice sau panteonului liniștit. Experiența infinit variabilă pe care o generează puterea (în cadrul jocului de șah figurile majore ne antrenează în labirint), întîlnirea unei superiorități, întotdeauna noi, pun în valoare o lege a fantasticului: puterea experimentală ajunge la figurare. Magnetizarea resimțită sau constatată, în timp ce grupul dă *loc* bănuielii, are drept motiv proba, care va fi dublată de actul participantului, al spectatorului. Acest fapt exclude orice limitare a funcției.

11 — Circulația cărților de artă ilicită grevează destinul formelor și imaginilor. Obsedat de taina pierdută, și de ceea ce nu poate fi mărturisit, *fiu al Științei* poate, artistul folosește simboluri descifrate cu greu, cînd se găsesc sub semnul „imuabilei științe a lui Hermes" — alchimia — sau al astronomiei. Căderea lui Simon Magicianul nu este totuși o lecție.

Conflictul dintre știința ocultă și autoritate, dintre inițiat și spectatorul „orb" (el se pronunță totuși), dintre curiozitate și rezistența încercată în fața *învățăturilor pierdute* sau a legilor răsturnării reprezintă una dintre sursele artei fantastice. Aceasta nu înseamnă că trebuie să se admită existența unei „secte secrete", a unei confrerii întru disperare și erezie (care ar fi fost „inspiratoarea" lui Bosch). Curentele heterodoxe din secolele XIV și

XV (Franța, Rinul, Țările de Jos); doctrinele maniheiste, sectele de inspirație cathară („călătoria în Sud" putea să aibă un motiv ocult), asociațiile de begharzi și beguine, contaminate; predica populară (erezia își trăgea puterea din excesele predicatorilor sau din scolastica de piață), învățăturile insidioase sînt suficiente artistului care *face parte* din această lume. Deseori, imaginea nu-i altceva decît o cunoaștere minimă, la nivelul vremilor sau al mulțimii. Ea este însă și semnul (*portentum*) potențialității, sau ceea ce atrage.

Capcanele trebuie detectate neîncetat. *Rolul înșelător al imaginii* nu face decît să mărească primejdia sau rătăcirea. Datorită operei fantastice, reunirea, gruparea figurilor alcătuiesc tot atîtea cenacluri, fără să avem putința de a surprinde *natura* colocviului. De fapt totul depinde de magnetizare, care e „gestualitate" a insolitului. Puterea ei se exercită asupră-ne cînd ne aflăm în fața marilor opere; iar sentimentul de atracție, în fața imaginii, formelor și grupurilor, îl datorăm unor deprinderi uitate. În condiția omului modern intervine o moderare a gestului excesiv. De unde, poate, noua atracție pentru ocult. Pictorul nu *acționează* în raport cu omul și cu lucrurile (această „raționalitate" condamnă sau înăbușă arta). El exercită o putere anume: forța magică nu e absentă din lumea formelor. Figurile și grupurile sînt mai mult decît niște embrioni (funcțiile variază potrivit Locurilor). Științei vizuale îi revine sarcina de a le aduce la „maturitate": de a le traduce în *acte*. Intervine aici un fel de dat alchimic, o știință a hibridului, care a fost descoperită de artist — iar operația „alchimică", în cadrul acestei arte, constă tocmai în a face să se ivească între macrocosm și microcosm o a treia lume. *Scamatorul* pe care îl întîlnim în „Simon Magicianul" a impus compararea Ființei umane cu un jongler (fig. 37).

Fiind substituit „planului" astral, ori rival, „planul" introdus de religii modifică noțiunea de timp și sensul actului. Sfîntul Simion, veșnic în rugăciune, stîlpnic, păstrează o atitudine de *stasis*, cu brațele în cruce. Suveran, Christos trebuie să

guverneze lumea vreme de o mie de ani — kiliasmul, *millenium*-ul; dar poate că participăm, după Hermes sau Gnoză, la epoca „ereziei". Arta fantastică este în primul rînd aventură, iar Rătăcirile sale succed călătoriilor legendare. Legată de ex-



8. **DÜRER,** ***Îngerul cu cheia abisului*****, 1498 (detaliu), Apocalipsul Sf. Ioan**

plorarea aventuroasă, într-o mai mare măsură decît de doctrine (care se opun unele altora și oferă modelul confuziei), credința în astre, din epoca elenistică, a pătruns în Noul Testament. Apocalipsul, pe care îl vom regăsi în capitolul luptelor duse împotriva omului (se urmărea în acest fel îndepărtarea oricărei amenințări la adresa Suveranului), recurge la numeroase împrumuturi din domeniul noțiunilor catastrofice ori al Palatelor siderale.

Aici Grecia e secundară și trăiește din împrumuturi. Geniul său asimilator rînduiește cunoștințele anterioare. Egiptul astrologilor, Iranul, religiile din Babilon și Asiria, astrobiologia „asiatică" cuprind un atare ansamblu, încît sinteza dogmelor devine literă moartă. În ciuda eforturilor literaturii vizionare sau eroice — ele confundîndu-se în perioadele de utilizare a legendei, a probei și martiriului (acesta inversează datele criminale ale supliciului), — *distanța* dintre oameni și eroi, ori sfinți, se destramă. Pe un anume plan, dragonii și hoardele sînt manifestări ale unei a treia lumi, a hibridului și a „embrionului", ale vieții animale și formelor excesului, în labirint. Prin această artă (succede ea inițierii, sau experienței? nu cumva este încercare?) care îl reprezintă pe om luptîndu-se ori săvîrșind fapte eroice (Gigantomahiile sînt forma clasică a luptei împotriva „celui mai mare", pe pămînt), se dezvoltă o umanizare *primejdioasă:* ea șterge, în parte, trăsăturile arhaice. Dar, în spatele Arhanghelului, regăsim pe Hermes Psihagogul, o altă epocă și cultele ei — condiția omului, de dinainte de doctrine și teologii.

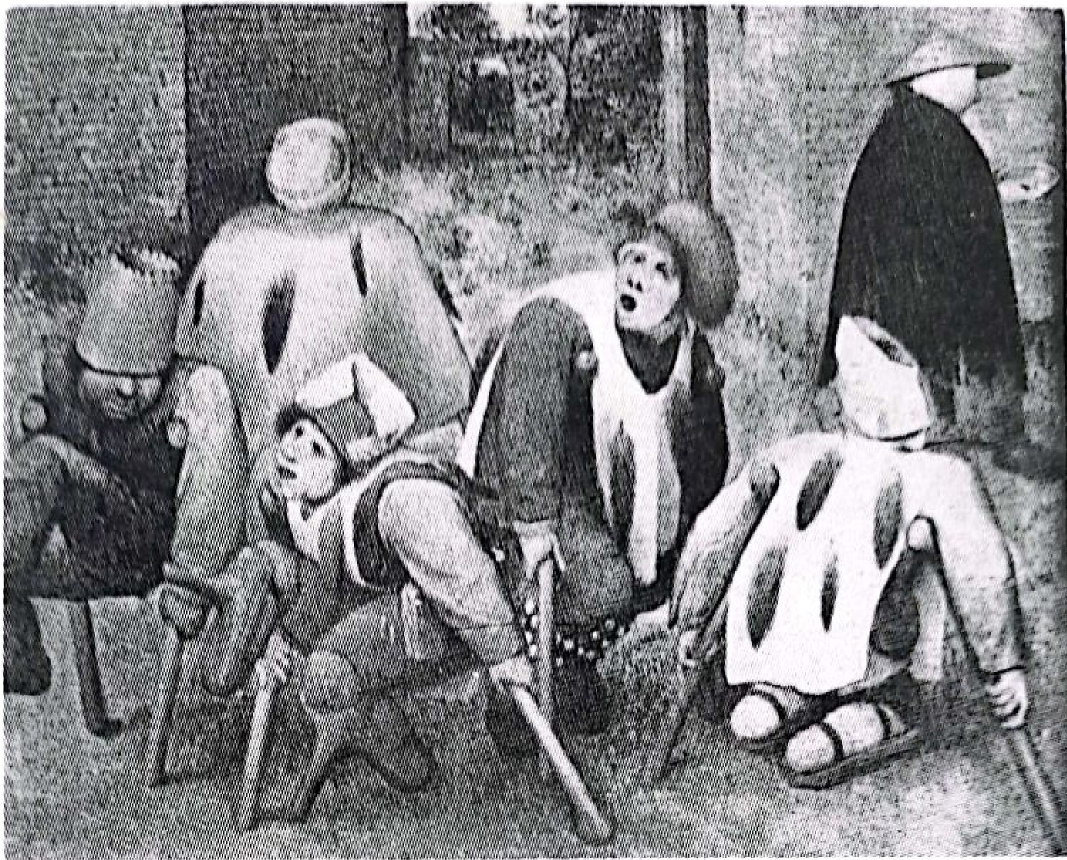
12 — De îndată ce și-au dat seama de primejdie, doctrinele au folosit bestiarul, purces, în parte, din *Zodiac.* Încă din vremile dintîi a existat o reprezentare animală ocultă; vitalismul zoomorf mascînd enigma: mutismul, față de om, al vieții de dincolo. După noi, se comite o eroare de tip „evoluționist" cînd se sugerează — nu e vorba de fenomene biologice — o trecere de la animal la om. *Inversul* este cel care trebuie examinat, cel puțin în arta fantastică, încă din preistorie. Măști sau vînători — toate învederează o anume trecere de la om la animal. Purtătorul de mască este absorbit *în* hibrid și schimburile între mască și om, *între* obiect și omenesc, țin de acel sens al contactelor și al dinamismului pe care îl regăsim în adoptarea unor înfățișări sau părți animale, ori la „zoofore". Există aici o vitalitate care sfidează investigarea logică, iar atributele puterii sînt de o asemenea natură încît omul caută să-și procure toate „formele", toate stările forței.

Eonul mithriac, zeu al Timpului, ar fi un om cu cap de leu. (Se poate oare vorbi aici de trecerea „de la animal la om“?) În jurul lui se încolăcește un șarpe. În *șerpuirile* reptilei (formația e labirintică) sînt gravate semnele Zodiacului — iar „statuia“ ține în mînă una sau mai multe chei. Ea devansează mitul sfîntului Petru, legenda portarului Raiului. Tema Porții este de asemenea foarte bogată, dar a fost inversată, devenind legenda Porții de Aur sau a Pragului Edenului, a Întîlnirii. „Dioscurii“ creștini împrumută din datele mitologice. Tema Perechii este complexă; sursele sale nu sînt romane.

Alchimistul Zosimos din Panapolis afirma că secretul fundamental al Alchimiei (el grevează destinul formelor) era identic misterului celui mai ascuns al religiei lui Mithra. Statuia lui Saturn Mithriacul, aflată în lapidariul din Arles (Inv. P. 375; proveniența: Circul), este înconjurată de un șarpe și semnele zodiacului, ca și *Relieful lui Phanes* din Modena.

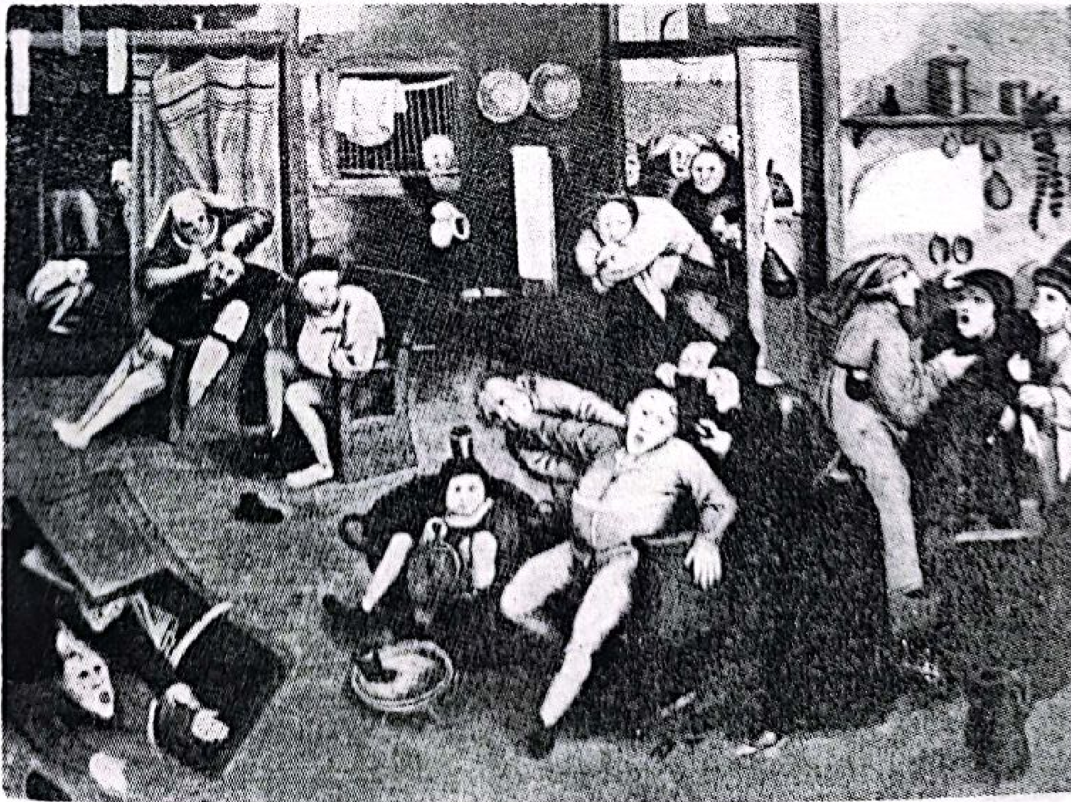
Acest întreg ciclu se află sub semnul lui Phanes, fără îndoială hermafrodit. Ființa de lumină trebuia să se scindeze. Noi n-am moștenit decît partea „mondenă“. De unde ocultul, idealizarea inutilă. *Abraham* ar reprezenta o probă de ceea ce ar trebui să numim de fapt „inversiune evoluționistă“, care este o formă edulcorată a răsturnării practicate de religii. „Sînul lui Avram“, situat în timpanul portalului dinspre apus al bisericii din Rampillon, evocă un alt fapt. „Marele Cronos, cu gîndurile lui perfide, își rescuipă toți copiii, învins fiind de îndemînarea și forța fiului său, și vomă, mai întîi, piatra înghițită de el la urmă“ (Hesiod, *Teogonia,* 495—500).

Exaltările astronomice ale pitagoreismului (este cunoscută însemnătatea legendei lui Pitagora la evreii alexandrini), deviate de iconografia ce se manifestă după o tăcere de mai multe veacuri, nu pot duce la uitarea descendenței Titanilor care irupe în Apocalips. Nevoia de a interveni caracterizează „generația“ divină; Profetul nu-i decît un instru-



23. BRUEGEL: *Cerşetori*

24. BRUEGEL: *Operarea pietrei din cap*





25. BRUEGEL: *Uciderea pruncilor*

26. BRUEGEL: *Dans țărănesc*



27. *Naşterea lui Christos* (copie de Bosch)

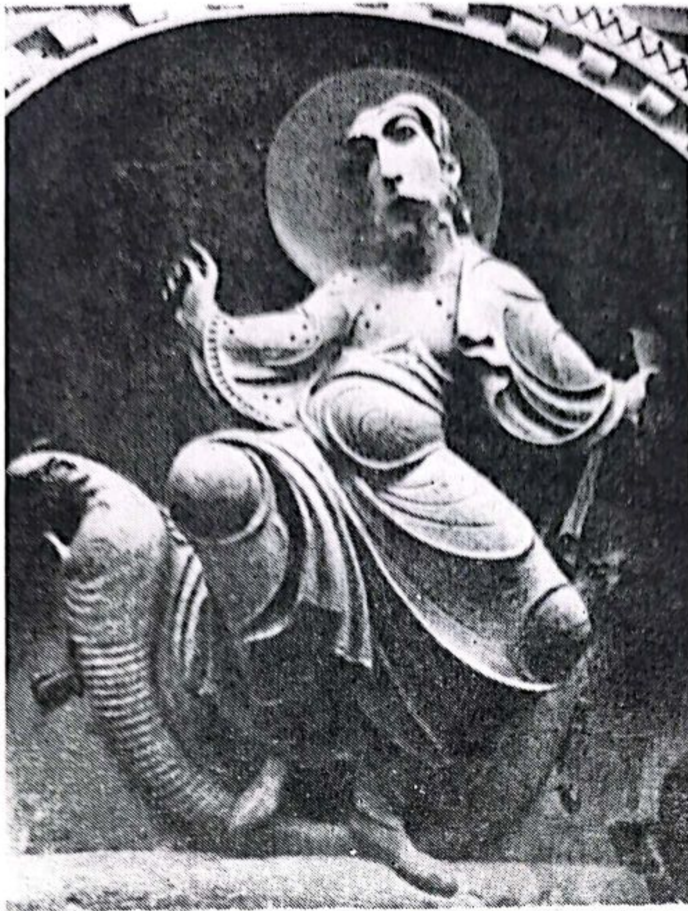


28. BOSCH: *Purtarea crucii* (detaliu)

29. ALART DU HAMEEL: *Elefantul armat*
30. NIKLAUS MANUEL DEUTSCH: *Sf. Antonie și demonii*







31. *Ispitirea lui Christos*, biserica din Plaimpied, Cher

32. *Pitagora*, catedrala din Chartres



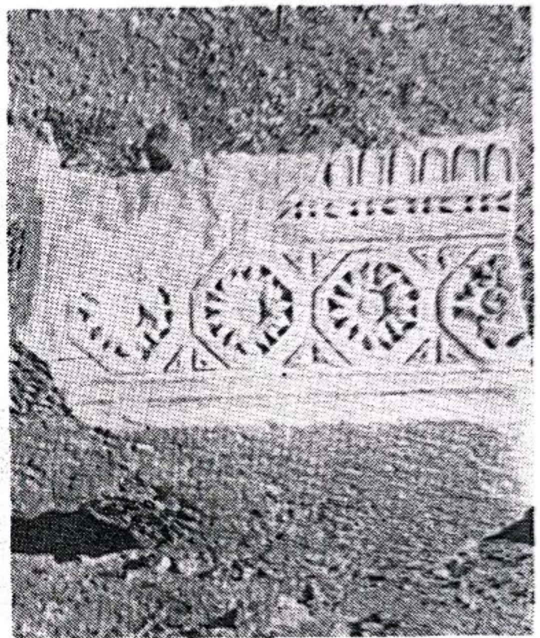


33. ENGUERRAND CHARONTON: *Încoronarea Fecioarei*



34. *Mensis September* (septembrie), în B. de Montfaucon

35. Arhitectură cu *Sori*, Palmyra





36. BRUEGEL—COCK: *Căderea lui Simon Magicianul*



37. *Scamatorul*, Tarot de Marseille, carte de joc

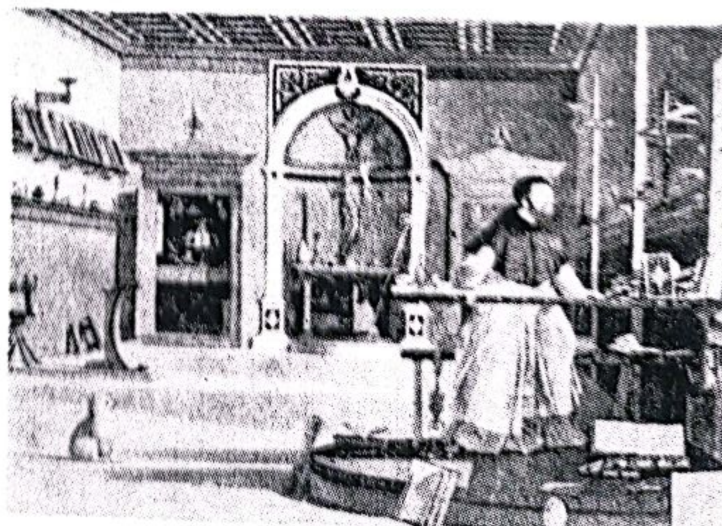


38. *Saturn Mithriacul*, Lapidariul din Arles



39. *Avram și sufletele*, detaliu de portal al bisericii din Rampillon (Seine-et-Marne)

40. BOSCH: *Cerșetori, calici, infirmi*



41. CARPACCIO
Sf. Ieronim în oratoriul său



42. *Trecerea Mării Roşii*, detaliu dintr-un sarcofag paleo-creştin

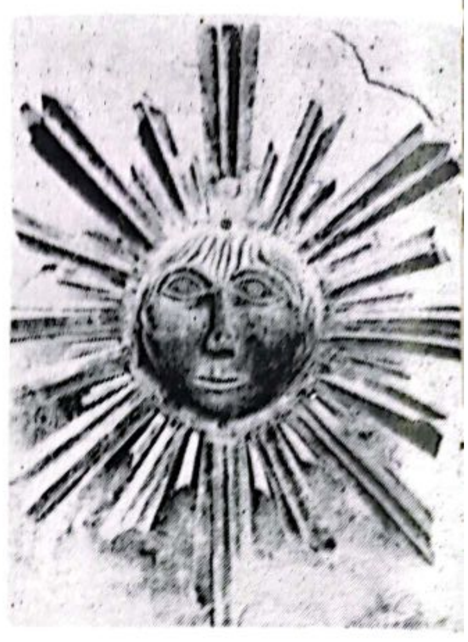


43. *Gemenii*, Lapidariul din Arles



44. *Selene culcîndu-se în ocean*, marmură



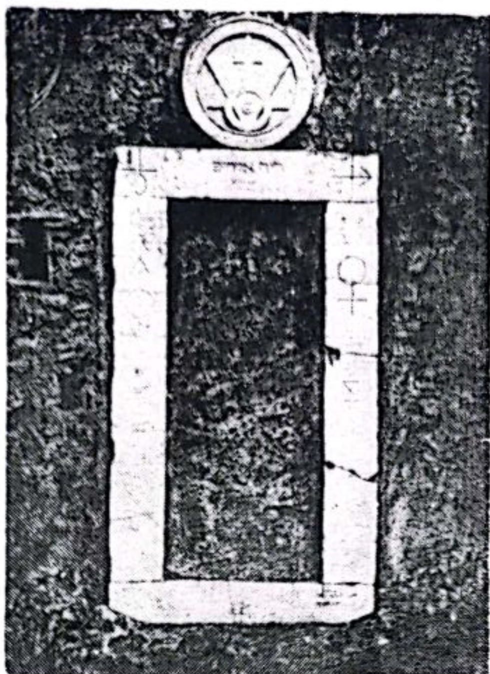


45. Figură zodiacală: *scorpionul*, detaliu din *Saturn Mithriacul* de la Arles
46. *Soare*, vîrf de obelisc, Muzeul Réattu, Arles
47. *Fructul oprit*, detaliu, Domul din Orvieto



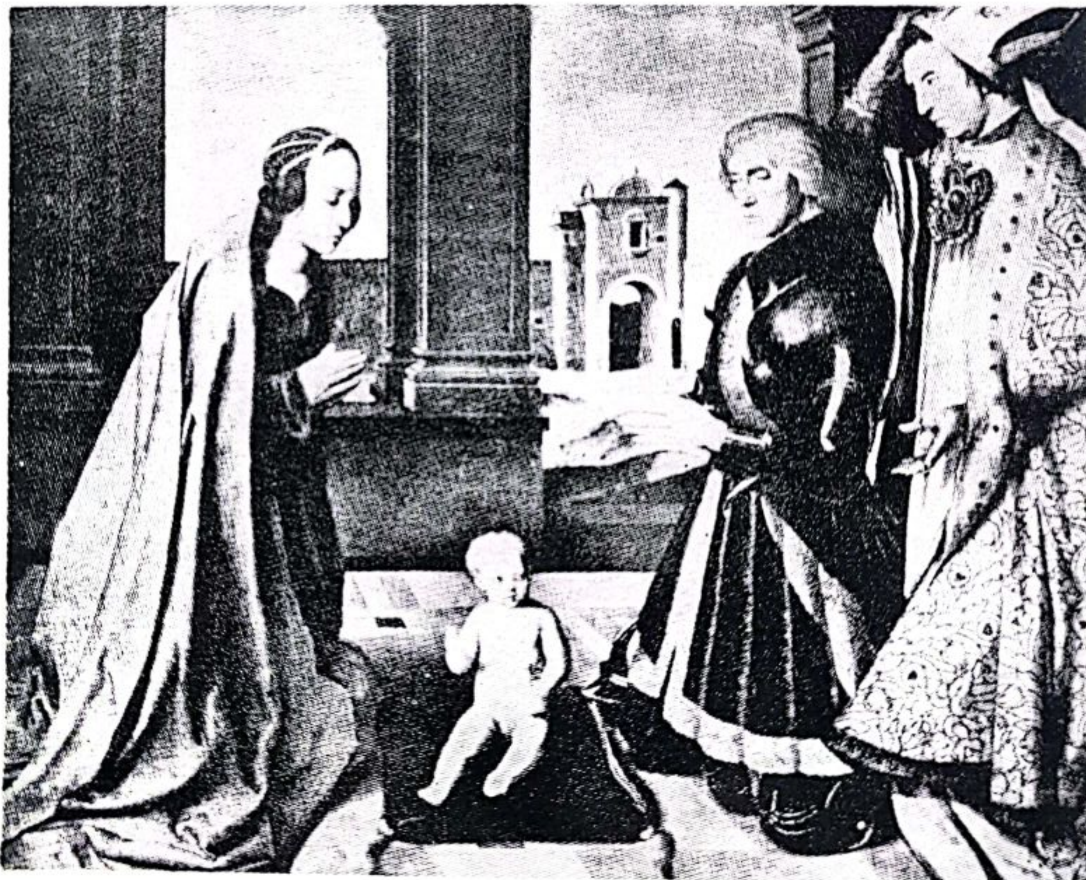


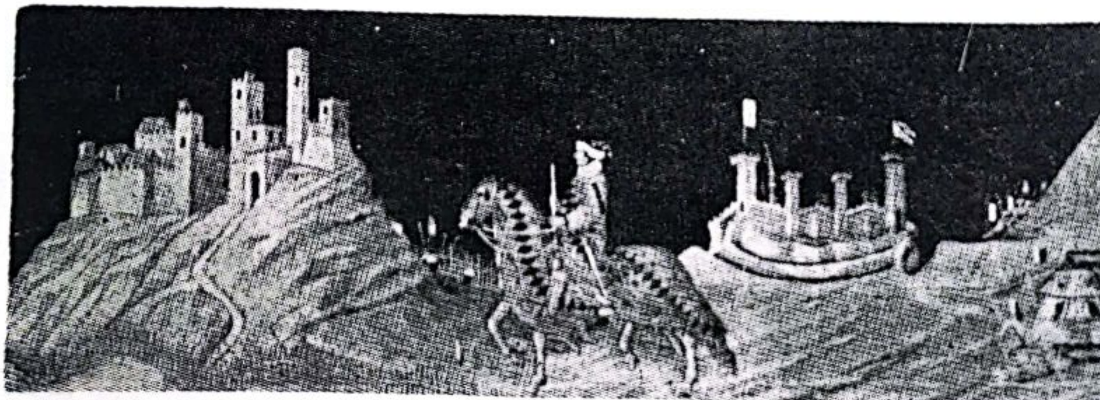
48. *Cavaler și melc*, detaliu de plafon, Muzeul Calvet, Avignon
49. *Neptun*, în B. de Montfaucon



50. Uşă alchimică a marchizului Palombara, Roma

51. *Adoraţia Pruncului*, Şcoala de la Avignon





52. SIMONE MARTINI: *Guidoriccio Ricci da Fogliano*

ment, un medium al vremilor occidentale catolicizate, încă apropiate de Teroare. „Cumpliţi erau fiii aceia, născuţi din Pămînt şi Cer." (Hesiod, *Teogonia*, 154—155.) Iar ceea ce era *teluric* deveni răzbunător. Devoratorul, pe care-l regăsim în infernul roman, la Hieronymus Bosch şi Bruegel, face parte din descendenţa lui Cronos.

13 — Actul excesiv şi *iluzia* (curioasă e calea ce duce de la piatra înghiţită de Cronos la damnat, la Iona cel înghiţit), pasivitatea fiinţei vulnerate şi apetitul Monarhului, limbuţia luciferică generează centre de forţe opuse, detectate în afara formelor. Orientarea transmută asupra pămîntului („loc al oamenilor"), imaginea cerului, loc al zeilor. Dar imaginea lumii se opune încetul cu încetul reşedinţei aleşilor, a preafericiţilor sau a Suveranului, cel puţin în opera creată pentru uzul laicilor (poemul „Imaginea Lumii", „Fîntîna tuturor ştiinţelor" joacă un rol însemnat în Evul Mediu, „pînă-n inima Renaşterii"). Ostili ori supuşi, laicii erau împiedicaţi de propriile lor temeri să parcurgă *spaţiul* care-i despărţea; dar cele dintîi eliberări au loc odată cu Sidrach şi al său „catehism natural întocmit spre folosul laicilor": Nebunii şi Bufonii.

Încetul cu încetul se iese de sub puterea dogmei (avem, despre Evul Mediu, o serie de reprezentări care nu se datoresc exegezei idealiste) — dar, însingurarea pare a deveni lege (estropiatul, ca şi bufonul, este izolat). Acest aparteu tragic ar urma comuniunilor din vremile străvechi, mulţimii sau chermesei. Operele ţin seama adesea de „fenomenele" de recluziune, acceptată ori consacrată studiului; de condiţia solitară exprimată de ascet sau de sfînt (Ieremia, Antonie, Simion). Ea capătă atunci valoarea recursului la momentele de metamorfoză, celebrate de arta fantastică, ce nu pot fi separate de masă (hoarda este un ciorchine învîrtejit) şi de solitarul doborît, învins. (El nu îmblînzeşte totdeauna leul.) Înălţarea Turnului Babel, trecerea Mării Roşii, adoraţia Magilor grupează fiinţe în mişcare ce nu cugetă asupra con-

diției lor. Solitar sau meditativ, Filosoful (el i-ar urma Magului, în acest ciclu) nu mai acordă atenție faptelor mitologice. Pînă atunci un zeu (Zeus Oromasdes) sălășluia necontenit în „spațiile sublime ale eterului". Ultimele momente ale artei fantastice în acest ciclu occidental, care se desfășoară din Irlanda pînă în Renaștere, coincid cu emanciparea omului și cu apariția liber-cugetătorului sau a Filosofului.

Mai puțin însingurat, astronomul studiază „cercul întreg al cerului", Ahura-Mazda, cel venerat pe piscuri. Curînd, tronurile celeste se vor statornici deasupra liniei orizontului — iar artiștii, învățați a cifra spațiul, vor admite teme iconografice care vor camufla, în aparență, tehnicile de investigare. Spațiul convențional din Quattrocento, perfect jalonat, respectă norma: *spațiul celest,* scăpînd legilor perspectivei geometrice, nu poate fi figurat decît de un înger sau de Dumnezeu odihnind deasupra cîtorva nori.

Această figurație aluzivă ce respectă „concentrarea iconografică" (nici un spațiu adevărat între personajele „Anului" și Cer) este un eșec: pluralul, prin accesoriile sale (aripi, tronuri, soare, lună, nori-soclu) care țin de o divinitate panteică, nu poate instaura unitatea și nici da o „reprezentare" a infinitului. Interpretarea spațiului devine semnul unei opere ce-și reclamă libertatea, în pofida temelor.

14 — Universul plastic, asemeni universului uman, este deformabil. Dar unele elemente izolate și identificabile poartă nume și sînt reproduse după un anumit canon. Aceste elemente introduc relații care vor să fie convingătoare. Conflictul dintre libertate și iconografie este larg folosit în arta fantastică. Opera rămîne, în cadrul acesteia, locul predilect al spațiilor imaginare. Spațiile eterate unde Jupiter-Ormuzd ori Dumnezeu tronează „într-o veșnică lumină" au drept echivalent Empireul, Lăcașurile și Casele. Pictorul se adresează în felul său astrologiei care, altădată, era o știință, o artă, și anume „cea mai prețioasă". Determinînd *perso-*

najul zodiacal, Gemeni (Castor și Pollux ori Dioscurii), Fecioare (sau Astreea) Săgetorul (centaurul Chiron trăgînd cu arcul, sau Crotus), Vărsătorul (și Efuziunea, „acea parte unde se vede apa ce curge"), astrologia creează *romanul* destinului. Îi place să se edifice în plin necunoscut, potrivit unor date ce par fixe. Iar arta fantastică folosește, din cele mai vechi timpuri, conflictul între „determinațiile pozitive" și incertitudine. Relațiile pe care le introduce proba sînt echivoce. Neliniștea nu piere nici o clipă — cu atît mai mult cu cît orice element *s-ar afla* în legătură cu o parte a cerului înstelat. Dar în omul zodiacal corespondențele sînt folosite într-o mai mare măsură decît „determinismul".

Se pare că rolul *motivelor mitologice* inspiră preceptele astrologiei. Potrivit psihocosmologiei Nosayriștilor, „la început, sufletele lor erau stele, ceea ce vor și redeveni sau, mai bine spus, se vor întoarce la această stare" (Henry Corbin, *Eranos* XIX, p. 190). Inepuizabili generatori de energie, aștrii ilustrează acest sens al forțelor, detectat ori presupus. Sălășluirea sufletului în astrul „partener" are drept corolar rudenia tainică dintre „un anume suflet omenesc" și un anume astru, Selene culcîndu-se în Ocean, Fecioara suită pe semilună, omul „înscris" în ovalul Zodiacului. Natura lor este concepută ca o *A cincea natură,* aceea a Eterului, din clipa în care e vorba de o lume „superioară".

Astronomii, ca și atrologii ori alcătuitorii de calendare sau almanahuri, au căutat întotdeauna să justifice numerele (ce slujeau computurilor sau erau prezentate într-o simbolică a cifrei cotidiene, legată de semne sau de părți). Imagine de acest fel, „enciclopedia de piatră" a catedralelor implică un calendar și o numerologie, o știință a formelor moștenită mai mult sau mai puțin de la alchimia „cosmică" obsedată de dorința de a produce omul Perfect — personajul figurat la Chartres: Ptolemeu, Pitagora.

Știința numărului (ea intervine în caroiajul și grilele ori schemele „geometrice"), conjurarea astrului și practica talismanului conferă emblemelor (e bine cunoscut gustul lui Leonardo pentru enigme



9. **DÜRER,** ***Femela Soarelui și balaurul cu șapte capete,*** **1498,**
Apocalipsul Sf. Ioan

și legende) sau figurilor zodiacale (cele ale Bestiarului fabulos sînt știute: Berbecul, Taurul, Racul, Leul, Capricornul, Peștii) substratul cunoscut pe care-l descoperim în *Saturn mithriacul.*

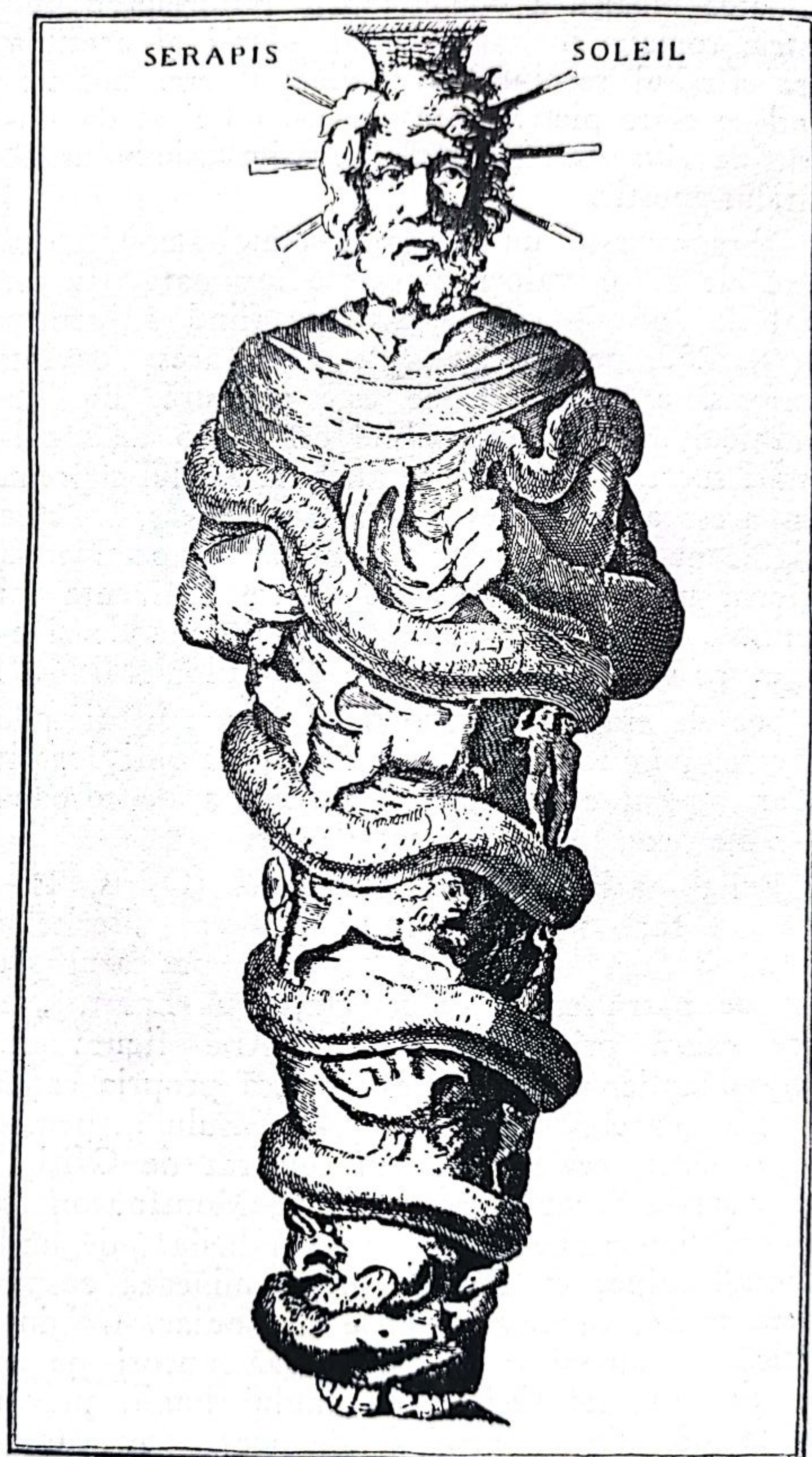
15 — Magia numerică și alfabetică intervine în circuitul literelor în calitate de element fantastic. Valoarea mistică a numerelor în mithriacism (armatele romane numărau mulți adepți ai acestuia spre sfîrșitul secolului al doilea al erei noastre) conduce către pietrele gravate cărora li se dă numele de *Abraxas* și unde regăsim „simbolurile" cultului gnostic.

Abraxas este un cuvînt grecesc alcătuit din litere ale căror valori numerice însumate dau un total de 365 — cifrele extreme fiind 1, pentru α (A), 200, pentru „σ" (S). Prin acest cuvînt, Abraxas, a cărui origine este nesigură, Basilide Gnosticul exprima ansamblul celor 365 de manifestări succesive pe care le atribuia Zeului suprem. Din acest amestec de „religie" și temere, în care religiile nu mai recunosc ce anume le aparține, să reținem mai degrabă datele mitice, influența lui Abraxas, „creator al intelecțiunii" (de unde și legătura cu Hermes, Gnoza) și a diferiților „Mithra".

Soarele era adorat sub două nume; în pietrele gravate, numite Abraxas, soarele poate fi regăsit ca un atribut esențial, fie că e vorba de coroana cu șapte raze, fie că e vorba de car.

Religia solară și eroii legendei (Osiris, Isis) intervin fără îndoială în simbolica diferitelor Abraxas. *Soarele* cu chip omenesc pe carul său tras de patru cai este, cel puțin în Egipt, „cel care există prin sine însuși". Altă figură din Egiptul antic, *șarpele* care-și mușcă propria coadă („cursa soarelui sau cercul Zodiacului", pentru Montfaucon) era lăudat sau celebrat de Ofiți.

„Soarele Serapis" reprodus de Montfaucon (să ne amintim că Leul e un animal heliac; de unde AEonul aripat cu cap de leu) luminează cosmogonia legată de Soare, șarpe și Zodiac. Originea mitică a oamenilor se întemeiază uneori pe un joc de cuvinte! Ochiul stăpînului lumii, privat, nu se știe din ce pricină, de acest ochi care e readus în cele din urmă stăpînului său de doi mesageri, văzînd că locul său fusese ocupat, varsă lacrimi (*remyt*), din care se născură oamenii (*remet*). Pentru a-l consola, Re îl prefăcu în șarpe-



10. ***Serapis Soare***, **gravură, B. de Montfaucon**

uraeus, şi-l aşează pe fruntea sa ca „simbol al puterii".

Ochiul lui Horus, identificat drept *uraeus,* atrage atenţia asupra „flăcării din privire" şi asupra muşcăturii: aceasta „frige". Şerpii ţinuţi în mînă trădează fără îndoială personajul, pe Ho-



11. Horoscopul lui Antiohus din Commagene

rus, cel care stăpîneşte animalele tifoniene, leul, gazela.

Omul cu cap de leu, înconjurat de raze, aparţine gnozei; leul şi steaua cu semn zodiacal în care se aflau reunite semiluna şi trei planete. Pe unele pietre se profilează zeiţa-leoaică. Fiică a zeului soare, ea se prefăcu în zeiţă. Poate că acest fapt explică vălul pe care-l ţine în mîini, *eşarfa celestă.* Omul hieracocefal, sfinxul (şi adorarea apei; cf. Franz Cumont, op. cit., p. 88, pl. VII, fig. 2), Anubis, cel cu cap de şacal, maimuţa (mesager al lui Re, sau „ieşire" a zeului ithifalic?) se regăsesc pe pietrele gravate, alături de animale avînd cap de cocoş (creasta, biciul, scutul sînt atribute ale puterii), de personaje cu cap sau corp de leu. Chipurile omeneşti cu sau

fără aripi, AEon (cel care există întotdeauna) sau heruvimii, amintesc nu specia cea mai bizară, ci cultul basilidienilor pentru „înaripat". Escarbotul, scarabeul (și, printre ei, calul lunii) rețin atenția, și s-ar datora, după Montfaucon, „venerației pe care basilidienii o manifestau pentru scarabeu", care zboară mai sus decît vulturul.

Înarmat cu scut, zeul protector (Bes?) este foarte răspîndit, ca și Horus, războinicul înarmat cu o lance. El luptă pentru Re și-i aduce victoria. Horus este ajutat de însoțitorii săi, „harponarii", iar adversarul străpuns e și el gravat pe pietre. Biciul sau *flagellum*, pe care-l poartă numeroase personaje, este un însemn regal, o emblemă a suveranității mai degrabă decît biciul „celui ce conduce carul". Dar, aici, soarele pe carul său reprezintă cu siguranță *cursa* regelui (în Egipt, cursa efectuată în timpul sărbătorii *sed* este reprezentată pe un monument din Abydos). Astfel, cunoștințele magice ale regelui par a fi evocate în cadrul unei arte tributare Egiptului și Gnozei.

16 — În acest ansamblu, personajele și formele ce au ajuns stele sau constelații sînt nenumărate.



12. ***Leu „mușcînd" o albină*, abraxas, B. de Montfaucon**



13. ***Leu și albină*, abraxas, B. de Montfaucon**

Andromeda, Perseu, Orion, Dioscurii — Albina sau musca indiană (de unde și rebusul zodiacal al leului „mușcînd" o albină, regăsit pe diversele

Abraxas), Vulturul, Săgetătorul, Pegasul — Altar, Balanța, Corabia, Centura, Lira devin „podoabe" ale cerurilor. Rețeaua de constelații se dedă la tot soiul de pînde; din vîrful palatului de la Teba, Junona vede cerul constelat al infidelităților soțului ei, iar Calea Lactee, la Tintoretto, e o persoană fastă și plină de strălucire. Sursă a razelor îndreptate spre diverse puncte, ea conferă măreție locului, vadului și meandrului. Simbolurile astrale, asterismele, constelațiile (unele obținute prin catasterism — „un deget al piciorului lui Aurwandil"; cf. Snorri Sturluson, *Edda* 1900), sînt tributare faptului hibrid: metamorfoză sau transmutație a elementului. Linia în zigzag (WW), cea mai veche hieroglifă semnificînd apa curgătoare, linia vălurită pe care o regăsim în scenele de ispitire, în jurul Arborelui, sînt un fel de pecete a unduirilor mitice, de la Plutarh la Iamblichos. Ondulația hrănește viața; semnul și *condiția virtualului* se regăsesc în liniile vălurite sau în șuvoi (Vărsătorul, Canopus): apele nu se pot manifesta în forme, fapt care determină gravitatea semnului: el nu are istorie; participă la devenire, sfîrșind prin a se goli de substanța proprie. Deseori nu observăm apa, „la rădăcina pomului" Ispitirii. Zeul apei, Neptun, face parte dintr-un ciclu anterior. Încă din vremile Iliadei, Poseidon deține stăpînirea asupra mării, asupra apelor. Monstrul stîrnit de el nu este oare regăsit în scenele Fructului „oprit"? Și nu stăpînea acesta o insulă miraculoasă, Atlantida?

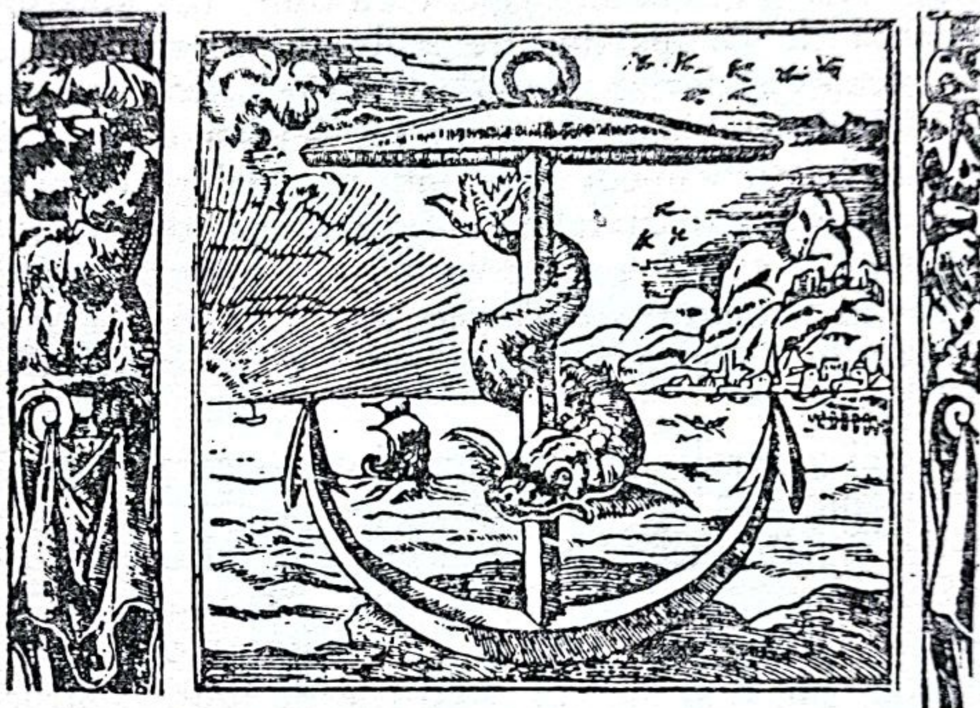
17 — Cîte spații imaginare atîtea forme și figurații a căror cheie s-a pierdut. Sensibil la jocul detaliilor, artistul cunoaște sau cunoștea valoarea simbolică a formelor fundamentale. Dar, deși se admite influența imaginii, a miniaturii sau a manuscrisului asupra formelor, s-ar părea că cercetarea gravurilor și picturilor, a Figurilor și operelor alchimice întîrzie. O lucrare a lui René Alleau urma să umple această lacună. Se poate observa dealtfel în asemenea preocupări influența operei lui Fulcanelli, apărută între 1926—1930, precum și a lucrărilor domnului Eugène Canseliet

(1945). Lăcaşurile filosofale, Porţile şi Locuinţele alchimice nu sînt un mit. Într-un alt domeniu, ca de pildă cel al Figurilor, al Stilisticii, al Monştrilor şi *Emblemelor*, cercetările lui Jurgis Baltrušaitis ocupă un loc de seamă, ca şi lucrările lui Mircea Eliade (*Images et Symboles*, 1952), asupra Metalurgiei, Magiei şi Alchimiei (Zamolxis, I, 1938), „zeului legător" sau labirintului. O carte extraordinară a lui Carl Hentze — *Objets rituels* (Anvers, 1936) — cuprinde numeroase indicaţii asupra elementelor *limbajului simbolic* şi pictografic.

Figurile-cheie ale operei alchimice continuă să subziste în imaginile colportate şi în diferite culegeri, în Emblematică, în medaliile cu devize şi în talismane (filactere). Nevoia de a folosi litera, manifestată de pictura Primitivilor, nu este oare regăsită, în mod ciudat, într-o grafie mai sobră, în opera lui Klee? Într-o altă vreme, emblemele şi devizele sînt „jocuri" ale spiritului; imaginile comentează, ilustrează ori subliniază o cugetare numită deviză. „Spune proverbul: hrănirea e mai mult ca firea" (Brunetto Latini) — iar elementul original al emblemelor rezidă în faptul că se trag dintr-un text.

Originea lor este, în parte, legată de numele lui Alciat, un jurisconsult care a trăit la începuturile Renaşterii şi care a dat spre ilustrare sau şi-a ilustrat singur culegerea. Emblemele alcătuite de Jean de Tournes sînt nişte viniete minuscule (0,04×0,05; Centaurul din ediţia de la Lyon, 1549, are 0,05×0,06), reprezentînd scene de gen, ambarcaţiuni, animale, peisaje cu ruine antice, care sînt, cel puţin sub aspectul formatului, „strămoşii" recenţilor *Microbi* ai lui Max Ernst (ed. Cercle des Arts, 1953)! Genul, cu adevărat fantastic, a cunoscut în secolele XVI şi XVII o răspîndire surprinzătoare. În *Monita amoris virginei* de Cats (Amsterdam, 1619), una dintre imagini reprezintă un limax lichefiindu-se, simbol neaşteptat al „primejdiei conversaţiilor şi jocurilor prea libere"; ea poate fi comparată, cel puţin în privinţa temei, cu „alegoria" mult an-

terioară a lui Giovanni Bellini intitulată *Bîrfa* sau cu cea a luptei dintre „Cavaler" și „Melc". De la o imagine la alta, de la tablou la vinietă, descoperim persistența unor teme sau pretexte. Barocul și imaginea stranie se confundă „înlăuntrul" unui pretext sacru. Nu poate fi omis faptul că volume cu embleme erau alcătuite cu scopul de a oferi imagini, modele. — O scrisoare a lui Alciat, din 1522, este revelatoare în acest sens: „Am



14. ***Ancoră*, Alciat**

compus de curînd niște embleme care vor sluji pictorilor și bijutierilor la confecționarea plăcuțelor ce se fixează la pălărie ori se poartă ca insigne, de pildă ancora lui Alde, porumbelul lui Frobenius, elefantul lui Calvus". Delfinul (în jurul ancorei) iubește omul, „îi prevestește nenorocirea ce-l așteaptă și astfel îl ajută să ancoreze cu bine".

Nu putem ajunge, desigur, la concluzia că e vorba de o „imitație". O prefață din secolul XVI spune că trebuie să te slujești de culegerea de embleme ca de un „promptuar" foarte instructiv, care oferă idei pentru decorarea grinzilor, geamurilor, ferestrelor, cuverturilor, inelelor, ba-

lustrelor, armelor... Ceea ce numim enigmă sau figură încifrată își are deseori obîrșia în cartea de embleme sau în „culegerea“ de pietre, *Ușa alchimică*. (Nu putem să nu trimitem la frumosul studiu publicat de E. Canseliet, *Deux logis alchimiques*, Lib. Jean Schemit, Paris, 1945).

Figuri și obiecte devin, datorită perspectivei și semnificației alchimice, monumente insolite — așa precum putem vedea la castelul din Dampierre-sur-Boutonne (Charente-Inférieure), unde decorația plafonului loggiei e alcătuită din aproape o sută de compartimente sculptate ce reprezintă embleme și devize datînd din 1550—1560.

Unele embleme de acest fel — urna destinului, găurită, războinicul spărgînd un ulcior, lumînarea care fuge din felinar — amintesc, dincolo de anecdotă, gustul pentru insolit pe care îl putem găsi în *frescele astrologice* din Palazzo Schifanoia din Ferrara, ori în cele ale Salonului din Padova.

Zeii siderali, născuți din ideea — caracteristică Egiptului — că fiece diviziune a timpului trebuie să aibă geniul ei protector, se adaptează figurării perspectivale a spațiului. Aceasta sfîșie eșarfa zodiacală și capătă însemnătatea pe care o cunoaștem, mai ales în „vederile de orașe“. Structurile cristalografice, studiul refracțiilor (în camera specială sau cu ajutorul prizmei) joacă un rol considerabil. Prin observație și datorită libertății pe care ea o implică, opera intervine fără încetare împotriva formulelor ce caracterizează starea banală, automatizată de datele furnizate de memorie, de supraviețuirea atributelor, de reziduurile reprezentării identificabile și „numite“. Controlul pe care această stare încearcă a-l exercita este zadarnic. Imaginea fantastică ne derutează.

Într-o epocă ce pare a o admite, geometria euclidiană este depășită de observație, de sensul formelor. Începe să se resimtă eroarea geometrică a unei figurări ce respectă normele sau schemele. Orașul, Arezzo, catedrala „suportă“ demonii, iar

diferitele planuri, de la fundaţie pînă la turlă, de la monahi pînă la hoarda demoniacă, sînt stranii, labirintul şi faliile conferă un surplus de greutate maselor.

Uneori, *tabla de şah* (în Adoraţia Pruncului) nu-i decît un suport ocult al gestualităţii. De la empireul în spirală sau de la norul purtător, străpuns de Mînă, pînă la atitudinea fiinţei hieratice, pe tabla de şah a pardoselii, *punctul alb* introduce diferite corecţiuni optice cu ajutorul jocului de zaruri şi de cărţi desfăşurat la sol. Ţinînd de o figuraţie mai puţin ocultă, nevoia de crenelare, în vederile de oraşe, şi predilecţia pentru împrejmuire par a sugera că şi canonul figurilor este determinat de spaţiu, de cadru. Gustul pentru manipularea concretă a spaţiului, *înălţarea* oraşelor şi sensul formelor dispuse în ciorchine, determinarea noilor raporturi perspectivale, precum şi ansamblurile neaşteptate se dovedesc însă mai puternice.

18 — Nu din instinct a învăţat omul să traseze între sol şi oraşe, între picioarele calului şi cele ale dragonului, între turlă şi hibridul înaripat, misterioasa reţea a formelor demoniace sau a „rămăşiţelor". Artistul se supune unei tradiţii, dar şi impulsului *descoperirii* (demonii sau monştrii îi dau o libertate totală), transferurilor şi influenţelor, „evenimentelor" vieţii labirintice. Substitutul (forma „demoniacă") domină însă iconografia. Monstrul sau masca (mai tîrziu va deveni mascaron), comandă două grupuri de spirale. În acelaşi timp se observă schimbări în figura constelaţiilor. Bizar radializat, „demonul de la Villeneuve-lès-Avignon" atacă ori se înscrie într-o armătură de linii posterioare operei. Cerul nu mai constituie un reflex al mitologiei, iar harta întocmită are ca pandant infernul în cer, Bestiarul şi Monştrii. (A se compara Monstrul din *Istoria* lui Aldrovandi cu Fiara cornută a *Cavalerului* lui Dürer). Căutînd să descopere forţele adverse, vrăjitoria devine „romanul diavolului" şi al vrăjitoarei (în figurile zodiacale aveam „romanul"

destinului). Deseori, magiciana, care nu mai e Armidă, ci Luxură (sînii lor sînt aidoma), recurge la rețeaua de semne (e o deviere de la pretinsa revelație pe care îngerul Metatron i-a adus-o lui Moise, precum și de la practicile „astrologice"). Necromant și spectru (Empusa), mînuind spada sau ancora, se ivesc și tulbură ordinea aparenței





15. Monstru, Aldrovandi 16. JACQUES CALLOT, *Măștile*, din Capricii

(excomunicatul ia forma unui vîrcolac, reînvie și devine vampir), fie și numai prin *consultare*, preparative, căzănel, ungere și încălecarea pe măturoi. Obișnuită cu asemenea cavalcade (zborul capătă numeroase înfățișări în arta fantastică), ea domină interiorul alchimistului (e ciudat raportul inversat „cu chilia" lui Ieronim, „călugărul înconjurat de fel de fel de curiozități"). Datorăm lui Bruegel și gravurilor lui Pieter van der Heyden opere halucinante, precum *Sfîntul Iacob și magicianul Hermogene* sau *Căderea magicianului*. Se întrezărește aici un fel de indiciu, nu al spectacolului, ci al practicilor. Divinația pare a fi crudă. Nu devine ea oare mereu mai sumbră?

Legată de erezie, pentru iubitorii de „figuri" sau de embleme, gîndirea alchimică stabilește raporturi insolite între Trinitate și piatra filosofală. Regăsim nu o dată în opera lui Bosch, pînă și în *Corabia nebunilor*, pe Hermes, peștele, „smochinul", „lira". Într-o altă epocă, preocuparea de a-i reprezenta pe cei trei „gînditori monoteiști",

şi anume pe Averroes între Arius şi Sabellius, devine o indicaţie. În ciuda faptului că ocupă un spaţiu iconografic restrîns (triada lor, ghemuită, aminteşte de aceea a adormiţilor, în timpul Nopţii de la Ghetsemani), Ereziarhii semnifică însemnătatea Erorii.

19 — Se pune deci întrebarea: romanul *existenţei individuale* este „predestinat", supus influenţei unor cauze anterioare? Refuzînd interogaţia sau termenii răspunsului optimist, el se desfăşoară într-o perspectivă a imensităţii, pe care o regăsim în *Sfîntul Ieronim şi leul* sub forma dată personajelor divine: alungită, uriaşă. (*Moartea sfîntului Ieronim;* în stînga se observă arborele bifurcat, craniul şi aghiazmatarul). Obsesia morţii îşi creează „propriul său roman": *Dictul despre trei morţi şi trei vii,* baletul funebru, Dansurile macabre. În această manipulare a „formelor", figuraţiile din *Deşertăciuni* sînt o moştenire a prescripţiilor care vor să fie un memento, în pragul templului sau în chilie. Motivul craniului sau al osemintelor catolicizează un dat anterior. Se admite astfel elementul ce simbolizează vremelnicia celor pămînteşti *şi* figurarea actului di-



17. Fronton vestic al Templului Gorgonei, Corfu — detaliu

vin — realizată de om. Există aici o altă justificare a fantasticului, în echivocul concesiilor, care ar putea căpăta numele de paromologie. Legate de actul „aprobării", gesturile divinităţii (svastica şi „cursa în genunchi") delimitează spaţiul: adică scena universală.

Arta fantastică așază *hibridul* în centrul de incidență a unor forțe îndepărtate. Distanța, odată învinsă de augur, alchimist sau transcriptorul semnelor dactilologice, îl justifică pe „manipulant": îi oferă „siguranța" într-o lume de dincolo, alcătuită din certitudini ascunse. Or, în imaginea fantastică totul este labirint. Celui care participă, celui care caută îi revine sarcina de a găsi *Calea:* artistul este mai mult medium decît călăuză.

Omul simte că viața lui e condiționată sau guvernată de puterea ambianței. Cu ajutorul operei de artă, *locul sugerat* devine un centru de viață. Această noțiune presupune un punct de vedere dezinteresat pe care omul religios nu-l cunoaște. Fără a defini planul profund al operei sale, creatorul știe, poate *a posteriori,* că ea joacă rolul de amplasament pentru o configurație insolită, fie că e vorba de mîneca lui Melchior, fie de coș, la Hieronymus Bosch; de omul-monticul, ghemuit, ori de „intrarea posterioară". Neobișnuit, sugerînd aiu-



18. ***Tinere „ciopîrțite" de fiul focului și de fiarele sălbatice —*** **detaliu — Visul lui Poliphilos**

rarea sau stările nocturne, *spațiul topologic* este corelat cu locurile interzise, în artă ca și în cunoaștere; cu explorarea locurilor echivoce, fără a ocoli locul supliciului, crucificarea, ororile războiului, spectacolul jalnic (leșurile ciopîrțite ale „tinerelor" și fiarele sălbatice), stările de spaimă și obiceiurile „sadice". Dispuse în ciorchine, expuse, simple manechine, corpurile nu mai sînt decît spe-

rietori *reale*. Omul încetează să mai existe din clipa în care intervin sentințele justițiare. Temnița, locul supliciului reprezintă reversul labirintului. Dacă templul este transpoziția cunoașterii, supliciul este echivalentul uneia dintre dovezile degradării impuse de Judecător.

Acesta își întoarce capul de la spectacol — de la „ceea ce va deveni" o scenă. Arhitectura fantastică și aeriană convine exorcismului; peisajul cu scene de martiriu sau de Treceri; „absidiola" din Nunta de la Cana. Învins de propriile sale obiecte, omul este prins într-o rețea de ispite care îi sporesc neliniștea. În habitatul demoniac, ustensilele de bucătărie devin găoace, carapace, vehicule, mecanisme.

20 — Hoarda obiectelor ne ajută să măsurăm însemnătatea scenariilor desacralizate, a locului indicat de personaj, a locașului neașteptat (hibridul într-un ulcior). *Supravegherea spațiului* este atît de intensă, încît domonii, ce controlează fiecare loc, pun stăpînire pe orice obiect, oricît de neînsemnat. Hibridul folosește și deviază tot ce vine de la om. În ordinea „faptelor" folosite, sabatul implică punerea în funcțiune a tot ce este „pe dos". Unsul (ființa dată cu unguent), flacăra, ciorchinele nu se mai află în relație cu zonele siderale. Mereu alte regiuni, superioare sau infernale, încetează de a mai fi inaccesibile omului.

În această „întreprindere" — ea contrazice călătoriile iconografice și conferă aventurii exploratoare o pondere deosebită — ritualurile legate de construcție sau cele care pregătesc escapada presupun imitarea, mai mult sau mai puțin explicită, a actului „cosmogonic", inversînd puterea. E vorba de un nou conflict, — iar „ghidul" iconografic, în acest conflict al puterilor, se numește Demon, Satan, Lucifer, Mag, Necromant, Dragon ... De aceea nimic de seamă, nimic mare nu s-a realizat în arta fantastică, sau în orice alt domeniu cunoscut nouă, dar insolit, care să nu fi fost de mult consemnat în imagine și „conservat" în formele numite demoniace. Ele sînt mai degrabă labirintice, iar monstrul cunoaște pulsul mulțimii datorită tribu-

tului capturat. Semnificația înfricoșătoare a măsurilor și aservirii nu este oare regăsită în suplicii ori în aplicarea aparatului justițiar? În clipele actului atroce, revolta lui Goya este identică revoltei lui Callot sau a lui Bruegel.

La polul opus — ar fi exagerat să se țină seama doar de formele de exces, de ceea ce destramă omul — *revelația* intervine într-un loc identificabil, odaie sau chilie. Bunavestire, extazul, viziunea sînt din ce în ce mai puțin tributare Tebaidelor; solul dispare și devine tablă de șah. Îngerul îl ațintește pe celălalt; bărbatul și femeia sînt absenți din acest univers (deseori scena este limitată la două personaje, în Vise sau în Apariții, iar „*ritul mîntuirii* compune dinamic un ‚loc' pentru



19. ***Dragon***, **Visul lui Poliphilos**

întîlnire", după cum scrie Louis Massignon (*Eranos* XIX, pp. 352—353).

Morfologia comparată, o anume știință a „categoriilor", stabilește grupări de locuri și prilejuri,

a căror orientare urmează a fi descoperită. Neobișnuite, aceste grupări fac obiectul unei cunoașteri ce se deosebește de științele „taxonomice". În afara locurilor ei, o formă rămîne neorientată, mai ales dacă ignorăm sau disprețuim planul profund. Aceasta nu înseamnă că trebuie să atribuim artistului o excesivă subtilitate intențională. Formele pe care el le utilizează se raportează deseori la cultul locurilor — iar proveniența, nașterea unui zeu, dintr-o piatră, dintr-un arbore, dintr-o brazdă (Tagès), din apă, din *spumă*, are drept corolar, în iconografia tradițională, staulul, găurit într-o parte (precum arca, pentru a primi lumină), sau fîșiile — unul dintre însemnele lui Hermes.

Substituirea și schimbarea sensului sînt frecvente, dar *persistența*, chiar dacă sensul este dat uitării, are o mai mare însemnătate decît deviația voită. Părți enigmatice subzistă în arta tuturor vremurilor, fie că e vorba de labirint, de spirală, de Baldachin sau de Car, de Barcă sau de ușa falsă (Egipt, Italia), de pasul șurubului și de „amonitul" serpentiform, fie că e vorba de pragul alchimic, pridvor sau *ușă* (aceasta comemorează amplasarea direcțiilor cardinale).

21 — „Centrele" lumii: orașe, temple, case, precum și locurile pustnicului, sfîntului sau alchimistului, ocupă un rang de seamă în arta fantastică. Nu o dată a fost cercetată proporționalitatea cifrată care încîntase atît de mult pe Leonardo, cea de a doua Renaștere, o întreagă epocă de la Geoffroy Tory la Albrecht Dürer — dar perspectiva liniară nu este o știință „izolată". Ea se înscrie într-un ansamblu, iar cînd se aplică aparențelor nu e mai prejos decît forma însăși a gîndirii. Strada circulară și meandrele unui oraș întărit la Ambrogio Lorenzetti sau Simone Martini, acea nebunie a exactității, într-o încîlceală încremenită, făuresc un nou labirint. Toate aceste drumuri duc la praguri, la porți „căscate" în spațiu. Ele asigură comunicarea cu exteriorul, unde se află pictorul. Dar în perspectiva sa cavalieră, artistul ordonează axele posesiunii noastre. Sîntem fascinați, cuceriți

de oraş, de peisajul impus, voit de om. Aceste interioare ale deşertului uman sînt tot atîtea viziuni, iar dacă drumul este presărat cu fiinţe, oraşul pare pustiu.

În acest ansamblu arhitectural, arta fantastică stă sub semnul labirintului. Omul execută el însuşi, fără să intervină vreo voinţă exterioară, actele necesare — dar odată cu actul insolit, cu cel mai mic pas, este „prins". În labirint nici o conjurare nu este posibilă. Totul depinde de circuitul parcurs. Acesta *însufleţeşte*, într-un mod primejdios; circuitul ales face ca actele fiinţei labirintice să devină eficace ori neliniştitoare. În suprareal omul se simte în orice clipă a existenţei sale la cheremul unor forţe străine ce acţionează dinăuntru şi prin circuit: rătăcitul este din ce în ce mai *încolţit*, mai înnebunit. Şi totuşi el vede în faţă-i spectacolul unui loc ce pare real.

Perspectiva cavalieră este liniştitoare din mai multe motive. A te întoarce în sens contrar de la unicul drum (peisajul poartă tot mai limpede pecetea omului), înseamnă a obţine un efect dezastruos. Nenumărate, fundalurile cu oraşe, — *Madona cancelarului Rolin* de Van Eyck, oraşele schiţate în cerc (Limbourg) sau pe dunga zării (Max Ernst) — alcătuiesc sisteme de *apărare*, întărituri sau şanţuri. Dacă spaţiul locuit şi organizat este „cosmicizat", şanţul triplu, săpat de Poseidon pentru a închide şi izola colina locuită de Clito, în centrul insulei, nu este doar magic. Acest loc devine inaccesibil, navele nu erau cunoscute pe atunci. Delimitînd un spaţiu destul de întins, în care poate se desfăşurau concursurile înainte de „construirea teatrului" (cf. H. Jeanmaire, *Dionysos*, p. 44), împrejmuirea (*peribolos*) devine incintă. În acest loc, care îi reuneşte la răstimpuri regulate, oamenii conferă lumii o unitate dezminţită de hibrid. De unde prezenţa fascinantă a luptei (demonii deasupra oraşului Arezzo), turnirurile, desfăşurate într-un cîmp îngrădit şi în incintă, monştrii ucişi la porţi, locul supliciului din faţa oraşului. Simbolică, răstignirea lui Carthalon, preot al lui Melkart, determină aria sacrificiului justi-

ţiar. Munţi şi ştreanguri, la Bruegel, pieţe sau „Grèves" sînt locuri de sacrificiu prin spînzurare. Ne amintim de lecţia dată de „istoria sfîntă" prin uciderea celor şapte fii ai lui Saul la Gabaon, „în faţa lui Iehova".

22 — Locurile de execuţie stau la originea unui întreg ciclu fantastic, de la mandragora, căutată şi dezgropată (Aldrovandi se mulţumeşte cu cîteva rădăcini „antropomorfe", numite *radix*, şi nu *mandragora* — aceasta făcea parte din compoziţia „unguentului sabatic"), pînă la expunerea în public. Stîlpul infamiei, coloană a răzbunării, ţine omul în puterea sa, şi lemnul de răstignire, arătat mulţimii, este strămoşul sperietorii alcătuite din zdrenţe şi boarfe spînzurate în vînt. Halucinant, corpul expus joacă rolul de sperietoare umană, la fel de teribil ca şi trupurile frînte sub roată sau monumentul expiatoriu, ursul spînzurat ori supliciul Prevaricatorului.

Sărbători şi sacrificii se confundă în nenumărate locuri. Moartea *condamnaţilor din amfiteatru* era socotită un fel de sacrificiu; unii trebuiau să îmbrace costumul *sacerdoţilor* lui Saturn. Fascinată, comunitatea nu-şi abate de fel privirile. Gustul pentru oraşe şi supliciu în figuraţia vizionară reaminteşte aspectul teribil al mulţimii care defilează în faţa rămăşiţelor omeneşti ori se îmbulzeşte pe drumul Calvarului. Mai aproape de noi, ne amintim poemul lui Chirico (fiecare epocă îşi are miturile ei), care spune că „a văzut ades întreaga urbe rotindu-se acolo unde se afla vîntul". Obsedat de locurile sale, omul modern descoperă pustiul în plin oraş, iar urmărirea secretului ori a singularului este simbolizată de urma unei curse printre ruine sau în cadrul ariei înzidite. „Întreaga nostalgie a infinitului ni se revelează în spatele preciziei geometrice a pieţei", după Chirico. Legată de gestualitatea surprinsă de noi, brazda mărgineşte *pomeriumul* pe care nimeni nu trebuia să-l treacă, spaţiul consacrat. În dreptul amplasamentelor prevăzute pentru porţi, întemeietorul saltă fierul plugului pentru a întrerupe brazda.
 Plugarul, Erechtheus, cel care sfîşie pămîntul, nu

dă nici o atenție căderii lui Icar. Ce vede el în față? Pe profetul Tages, pe care un plugar din Tarquinia l-a surprins ieșind din brazda pe care o răsturna sau viața larvară scoasă la iveală de fierul plugului?

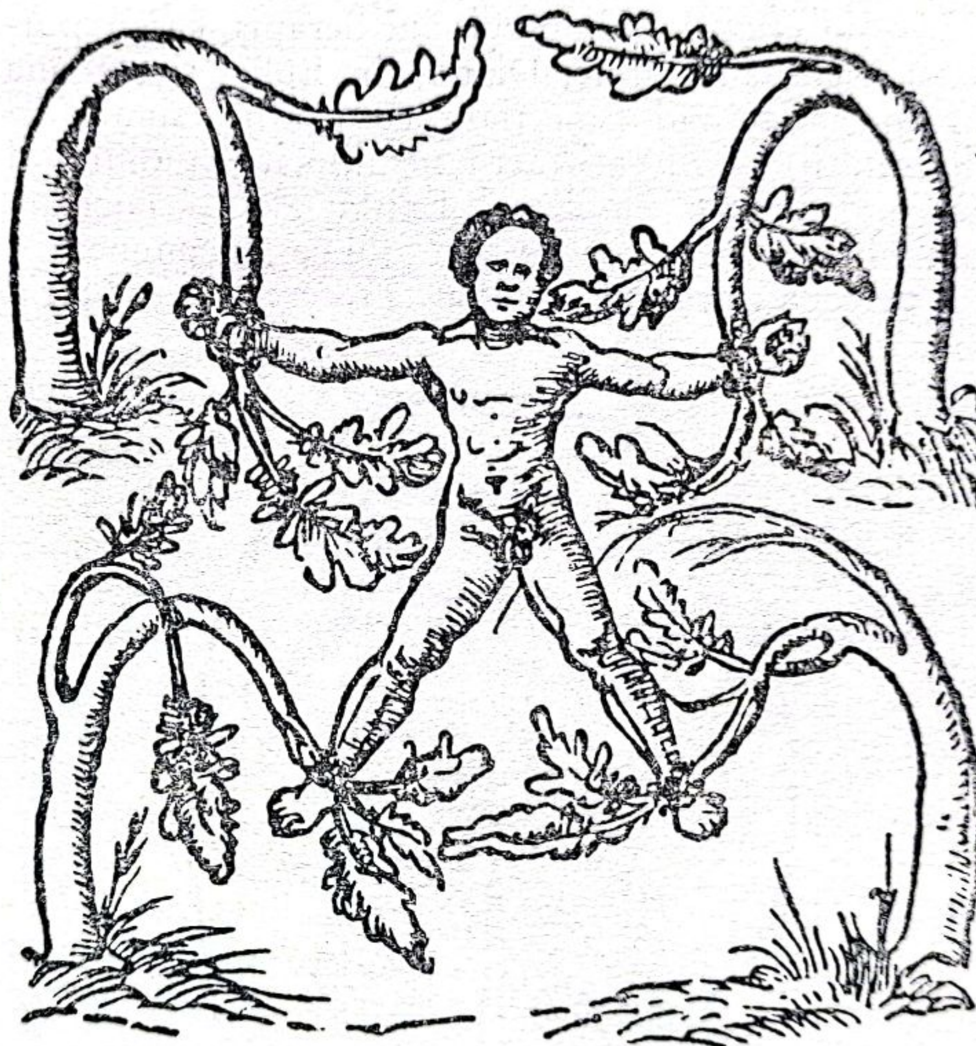
Aflate în slujba aglomerării umane, teoriile geomantice prezidează întemeierea orașelor. În vreme ce simbolismul centrului proiectează oricare cetate, oricare templu sau palat „în același punct central al spațiului mitic", după cum scrie Mircea Eliade, *pragul* devine locul monstrului sau contratreaptă ambiguă, datorită prezenței lui Petru, portarul Raiului, sau al lui Vohu Mano. Cheile orașului sînt de asemenea cheile cetății celeste, iar *poarta* aparține horoscopului, adică Levantului. (Se cunoaște importanța dată de către religiile Babilonului și Asiriei semnului „poartă", *Ka* în sumeriană).

Ornamentele de apărare și protecție (motivele împletite, monștrii sau „coarnele" devin benefice), labirintul ornamental (care nu-i nicidecum o enumerare de semne defensive, ci o rețea protectoare), poarta ornată, ori reprezentată, amintesc de *Poecile*, porticul ornat cu picturi de Polygnotus, poarta zeilor, Babilonul („pe aici coborau zeii pe pămînt"), pragul cerului sau poarta lui Anu, șirurile de hibrizi (într-un parc Sfinxul semnifică voluptatea) și zeul pragului, slujit de preoții din Portunus, sau Cardea, *numen*, divinitate a țîțînilor porții.

Fabuloasa incintă a Tebei, orașul cu șapte porți, este legată de mitul lui Amphion, constructorul, care celebrează o altă stare a Dioscurilor. Mai însingurată, Artemis, zeița ce deschide, este celebrată în calitate de păzitoare a porților palatului unde se păstrează lîna; ea e înspăimîntătoare pentru privirile și *auzul* oamenilor — „care n-au fost părtași la inițieri și ritualuri purificatoare, în sfîrșit, la tot ce tăinuiește preoteasa inițiată, Medeea". (Georges Dottin, *Les Argonautiques d'Orphée*, Belles-Lettres, 1930, 903 ss.)

În țara sumerienilor, porticul de onoare încadrează divinitatea vegetației, iar poarta de onoare,

mult anterioară arcului de triumf (pe care se află telegarii Carului), este făcută din crengi curbate la vîrf (ecartelajul este deci propitiatoriu). Așadar, în acest portic arborele și divinitatea care se adăpostește acolo precedă Triumful și obeliscul (care devine *ex-voto*),. În India, porticele ne îngăduie să



20. BRACELLI, Arabescuri fantastice — detaliu — 1624

surprindem trecerea de la tehnicile în lemn la cele în piatră, iar „mînăstirea subtenară", cripta lui Bhâdja (secolul II î.e.n.) ar vădi tocmai traducerea în piatră a unei arhitecturi în lemn. Expresia unui arhetip (aspectul cerului) cere o materie mai rezistentă care să poată înfrunta elementele. În timp ce templele subterane, cavernele, sînt prielnice vrăjitoriilor, orașul își etalează esplanadele, iar templul — *curțile* și colonadele. Toate imaginile fas-

tului arhitectural capătă accesorii, ornamente baroce. Dimpotrivă, stînca rămîne o înălțime legendară, de unde singularitatea elementelor aluzive, a masei stîncoase și despicate din spatele Fecioarei din grote. Dar această „cristalografie“ este asemănătoare cu piesele unei colecții dintr-un *Museo di fisica.*

23 — *Modius*-ul (oborocul) lui Serapis, capul purtînd o coroană-cetate, Diana din Ephes și coroana în formă de zid (sau tiara cu coarne, simbol al divinității) oferă satisfacții nemijlocite studiului și pasiunii pentru embleme. Există aici o laicizare a nimbului. De la coarne la orașul ce „încununează“ un personaj, drumul e ciudat. Trecerea de la hibrid



21. *Serapis*, efigie

la citadin s-a împlinit. Ea precede domnia barocă a celebrelor montaje ale lui Giuseppe Arcimboldo (1562) sau a celor răspîndite de lucrările lui Filippo Bonanni (1681). Încă persistent, ca „*Ricreazione*“, fundalul cu stînci sau munți înclinați spre

dreapta include orașul fortăreață, care se dezvoltă și se înalță pe culme. La Gozzoli, în *Istoria sfîntului Ieronim* (Montefalco, San Francesco), construcțiile sînt masate în stînga, iar mișcarea personajelor, din dreapta, descentrează tabloul, orientîndu-se către construcții.

Pe plăcile din Balawat, foi de bronz placate pe porțile unui palat și ale unui templu (mai aproape de noi, porțile din Verona folosesc imageria occidentală), poate fi recunoscut, deasupra unui semicerc, ansamblul crenelat. El anunță personajul cu cap „donjon", *Sfîntul Terențiu* de Bellini (Pesaro, San Francesco), ori pe *Madona în apoteoză* de Gozzoli (Sermoneta, Duomo), ținînd „deasupra ei" Orașul. Prin intermediul imaginii, „povestirile" referitoare la întemeierea orașelor fortificate ne înlesnesc cunoașterea ideilor despre conceperea lumii.

Atribut al puterii, *coroana* este legată de diagonalele sau crenelurile tronului. Iulian Apostatul, reprezentat ca Serapis, poartă o coroană zimțată (cf. H. Cohen, *Description historique des monnaies frappeés sous l'empire romain*, Paris 1892, t. VIII, p. 56, fig. 103). Purtînd o coroană înaltă, Venus rămîne protectoarea mozaicarilor. Pe sol ea apără, proteguiește, înlesnește. Mai tîrziu, este aleasă doar pentru a împodobi.

Cealaltă extremă — moartea, și nevoia de configurații protectoare — folosește coroana. Mortului transformat în erou i se așază pe cap oborocul lui Serapis. Regăsim aci acoperămîntul de cap în formă de oboroc (*polos*) al reginelor din imperiile subpămîntene (Demeter, Core . . .) sau al lui Artemis. (Diana va deveni Fecioara cu boul.)

Vînătorile și sărbătorile impun acest atribut. La greci, oamenii se încununau pentru a bea (fie că era vorba de o simplă libație, fie de un intermediu liturgic), ca pentru un sacrificiu. Mai enigmatică e coroana-turn purtată de Rhea și Cybela. *Diana din Ephes* (la Muzeul din Neapole) rămîne ilustrarea neastîmpărului legat de fertilitate, un simbol matern. Vechiul Testament tratează orașele (Ba-
 bel, Ierusalim) ca pe niște femei. Fiica Babilonu-

lui nu va mai fi numită „gingaşă şi plăcută" (Isaia, II, 47, 1). Coroana-turn, Regina, Cetatea se confundă (trebuie să ne amintim de „urbea-mumă"), dar, încetul cu încetul, şeful hierogamic dispare. Capul încoronat cu turnuri, *Cybela,* rămîne o amintire, asemeni cultului orgiastic. Masculinizînd tema (care n-a scăpat hagiografiei), personajele constelaţiilor devin „omul încoronat" (care simbolizează *Coroana*). Nu o dată, Prinţul sau Ieronim au, ambii, drept atribut Leul. În timp ce regii, apropiaţi de divinitate, se bucură de dreptul la revelaţie, sfîntul captează sau abate forţa animală. Dar suveranul păstrează sceptrul, regal sau divin; demonul devorator — coroana de flăcări; iar limbile flăcărilor sînt tot atîtea ornamente împletite care utilizează triangulaţia sau semnul bifurcat, săgeata bifidă. Limbile de foc ale Sfîntului Duh, într-o sculptură în fildeş de la Salerno, converg către Centru. Atunci oamenii „prinseră a vorbi în alte limbi" (Isaia, 9, 18). Cîtă distanţă între glossolalia apostolilor (sugerată de asemenea de folosirea împletiturii sau a torsadei — simbol al unităţii ce poate fi regăsit la Sienna, în Sardinia şi în Africa; cf. Hermesul din Termele de pe Antonin) şi cultul lui Pan, *coroanele de pin.* Pytis e dată uitării; transformată în pin, nimfa geme, în vreme ce Boreus deşteaptă foşnetul crengilor Arborelui.

Coroana de lauri, care a fost socotită doar un semn al triumfului, conferea revelaţiilor onirice (ele au drept corolar revelaţia arborelui, Myrrha, şi numeroase metamorfoze) o mai mare autoritate. Dotat cu putere magică, obiectul e celebrat ca un semn al puterii; cea din urmă nimfă „stătea acolo, fiind toată arbore, numai chipul — nu" (Poliphilos, p. 108), şi dacă „găteala-baldachin", *(dais),* pentru cap, ornată cu margarete, e orientală (relieful de bazalt de la Tell Halaf la Muzeul din Alep), gustul pentru *mazzocchi* este pur italian. Colacii de postav după moda din Quattrocento se puteau purta în jurul gîtului sau pe cap. Rotundă, această găteală pune „dificile probleme de

perspectivă", ca de pildă în *Potopul* lui Uccello (Santa Maria Novella, Chiostro Verde, Florența).

La Hieronymus Bosch (*Ecce Homo*, Frankfurt), turbanul-margaretă este de certă origine orientală; știuletele de porumb, în pănușele sale, devine gă-



22. FRANÇOIS DESPREZ, Figură compozită din *Songes drolatiques de Pantagruel*, 1565

teală insolită, opusă lui *Ichthus*. Arhitectura gigantă, florală sau conică, împodobește sfera, ca în

 Grădina plăcerilor. Fîntîna vieții are în centru o

cucuvea așezată într-un fel de cuvă rotundă (ca poate fi găsită și în panerul Scamatorului), iar boneta conică a incubilor, înzestrată cu puterea de a detecta comorile ascunse, nu lipsește din acest paradis! Triangulația capului sau a ornamentului poate fi regăsită pînă în Afganistan. Obiectele (pîlnia, de pildă) se împletesc cu vrăjile. Orfeu, Pitagora, Circe fac parte din figurațiile în care ierburile luxuriante exclud orice arhitectură rivală și identificabilă. Pe porți, războinicul comandă un ansamblu înspăimîntător.

24 — Construcțiile joacă, în natură, rolul elementului străin, ordonat. Turnul înclinat, neisprăvit, al cărui interior se întrevede, de secțiune pătrată, tronconică, semnifică pînda în spațiu, și strădania. *Structura ciclopică* — pentru antici, pelasgică — pentru savanți, megalitică și nouragică, după redescoperirea „monumentelor de arhitectură" din Sardinia, nu are drept replică în arta fantastică tema construcțiilor atribuite Ciclopilor din legendă, ci arhitectura stranie a gravurilor lui Piranesi, tema construcției și a ascensiunii. Ajungînd sus, pe terasă, pelerinul realizează o ruptură de nivel. El înaintează pe un drum în spirală care este acela al Turnului Babel — al unuia dintre labirinturile posterioare vîrstei de aur.

Terasa superioară unde se oprește „ascensionistul" reprezintă mai mult decît un simbol. Omul transcende spațiul profan, socotit eterogen, și pătrunde într-o „regiune pură". Aceasta domină valea unde ia sfîrșit supliciul celor Zece mii de Martiri, iar drumul către turn este o cale ce duce la muntele Lumii. Aflat în vîrf, omul pare a stăpîni cerul și pămîntul.

Munții cosmici, legați de „norul" în spirală (pecetea labirintului) au drept echivalent Zigguratul, imaginea simbolică a cosmosului. Cele șapte etaje ale turnului (și șapte centre de magie naturală) devin cele șapte ceruri planetare (Borsippa) și au culorile lumii (Ur). Descoperim pretutindeni aceste legături dintre pămînt și „cer", iar turnul gigantic al Ierusalimului ceresc mărginește aria deschisă.

Imagine a puterii concentrate — Xenofon (*Anabasis*, V. 4, 26 ss.) vorbeşte despre un rege închis într-un turn — colina izolată are drept complement complexele arhitecturale — curţi, colonade, sanctuare — care semnifică mîna omului prezentă într-un întreg ansamblu. O lege anume guverna aranjamentele sau dispunerile care încep a fi descifrate. Obeliscul, atlantul, Mercur, Hermes, cariatide, stele funerare, manubiare şi trofee, faruri sau coloană fosforescentă, stîlpi ai infamiei alcătuiesc unele dintre locurile care consolidează puterea omului, muntele lumii şi „proptelele cerului". Potrivit credinţei greceşti, pămîntul, şi nu cerul, este susţinut de o coloană (o regăsim la Bosch şi la Breugel) şi de patru stîlpi. În Asia de nord-est, după Uno Holmberg, „majoritatea popoarelor şi-au imaginat ca sprijin al cerului o coloană puternică şi solidă care sfîrşeşte în cer prin steaua polară". Mai apropiat de noi, obeliscul se isprăvea prin „imaginea soarelui". În imaginaţia vechilor popoare din Altai, cerul este susţinut de un „stîlp de aur", „o coloană de aur", un „arbore de fier". Dar *coloanele lumii*, acel *Irmunsul* al saxonilor, sînt mai degrabă un semn al triumfului, în timp ce coloana, la Fouquet, sau în iconografie, figurează muntele lumii, Locul ce se identifică lesne cu templul, „sanctuar făurit de mînă de om" (Philon, *Vit. Moys*, III, 6).

În general i se atribuie forţei lui Samson o putere care, singură, nu ar explica faptul: cupola celestă (din metal, la sumerieni), se sprijină pe coloane uriaşe „de care nu te poţi apropia". Distanţa parcursă reprezintă, într-o mai mare măsură decît gestul destrucţiei, un semn al forţei; al acelei puteri pe care o regăsim figurată constant în arta fantastică, fie că e vorba de tron, aşezat şi el pe coloane, precum templul, fie de scaunele Fecioarei.

Ansamblul se sprijină pe sol sau pe trepte. Riturile legate de punerea fundaţiei şi de urcuş au drept contraparte *reşedinţa* puterilor. La Constantinopol, nu departe de cupola bisericii Sfînta Sofia, coloana de porfir îşi înalţă „torsul înnegrit

de trăznet" (cf. J. Bidez, *L'Empereur Julien*, p. 71). Ea susține „o statuie a lui Constantin, nimbată de cele șapte raze ale zeului Soare". (Colosul din Rhodos va avea nouă). În natură ori în urbe, masivă ori „obișnuită", coloana nu semnifică doar luxul panoramic, voit de om. Statuia se înalță pe un „monstru", leul; ecartamentul sau modulul coloanelor, lumînarea de piatră, „vergeaua" de pe acoperișurile palatelor răspund unor intenții secrete. Coloana e un monument „talismanic", care face minuni, un fel de piatră sacră. La arabi, asemenea monumente au fost înălțate în apropierea orașelor pentru a le feri de orice primejdie. Dacă ar fi să-l credem pe Apollonius, templul construit la Tyana, în care s-a înălțat „o coloană de aur, va deveni un obiect de adorație al tuturor oamenilor". De unde atributul puterii: coloanele ahemenidice sînt așezate pe lei; la Susa, lîngă palatul lui Artaxerxes Mnemon, sînt bicefale — și, în ciuda avariilor, sau fanatismului (care privează de sex figurile „răsturnate" ori Priapii, „păzitori ai Grădinilor" — imaginile comice legate de „enormitatea Phallusului care îi caracteriza" sînt bine cunoscute; cf. Van Nartow, *Antiquités*, La Haye, 1726, p. 104, și *Priapeia* din 1669), nu se poate omite *herm*-ul, stîlpul misterios care stă deasupra unui bust și împodobește emblema virilității. Încă Egiptul „magic" folosea statuetele verticale, ithifalice. Distrusă în parte, „coloana lui Mithra" din Arles, la care se poate distinge scorpionul în „locul destinat sexului", ne readuce în minte faptul că mithriacismul, așa cum scrie Franz Cumont (*Lux Perpetua*, p. 272), e forma romană a masdeismului. Misterele persane, devenite romane, ascund în ele misterul egiptean și minunile lumii.

25 — Locurile misterioase — grote, gropi, subterane, staule — fac parte dintr-un alt domeniu și au valoare de sanctuare ale „spiritului pămîntului". Stînca e o pecete a insolitului; orice piatră de forme sau dimensiuni neobișnuite a suscitat totdeauna presentimentul puterii. (*Lingam* și

Yoni, la Madras — *Seven Pagodas* — sînt de dimensiuni impresionante. *Himera* decorează un grăunte uriaş.) Casă a zeului, *betilul* este elementul esenţial al sanctuarelor punice. El se înscrie în seria acelor pietre cărora anticii le atribuiau o origine divină. Afară de legenda atribuirilor, maniera în care se reacţionează în prezenţa anumitor pietre este revelatorie. Atracţia se confundă cu centrele puterii; drumul pare a duce către grotă şi cavernă, care înseamnă oprire, prag, loc de comunicare şi *revelaţie*. Ecran sau baldachin, stînca atrage omul care simte nevoia unui loc sălbatic.

Caverna, şi riturile îndeplinite la adăpost de lumina zilei, „sub o protecţie relativă" — ţarcul semnificînd dificultatea accesului; grota şi templul subpămîntean; „tot ceea ce trebuie să se retragă odată cu omul" în *întunecime*, acolo unde acţionează puterile, reamintesc rolul acelor *speloea*, al criptelor folosite în misterele lui Mithra. Aici stînca se confundă cu originea simbolică: Mithra s-a născut din piatră. Grota Lupercal, peştera lui Marte, caverna în care s-a născut copilul Hermes fac parte din ciclul zeului neînvins, *născut din piatră*. „Oracolele" din caverne nelinişteşc omul. Ele ar reprezenta exemplul unei serii de mesaje fabuloase. „Sînul pămîntului" este echivalent unei surse de revelaţii profetice (de unde osemintele pe sol), unui loc înspăimîntător. În grotă şi cavernă, zeii infernali domnesc peste „poporul umbrelor". Caverna „zimţată de stînci", Orcus-ul, nu reprezintă, fără îndoială, o imagine a sexului femel!, iar tema peşterii fermecate pare a fi ignorată de o artă care celebrează acţiunea magică. Potrivit unor tradiţii, *mormîntul lui Pithon* se găsea în *adyton*. Emanaţiile corpului şarpelui în descompunere o inspirau pe Pythia. Grota e un loc al tainei. Pe solul cavernei, larve, oseminte, pietre şi carte semnifică mai degrabă revelaţii antagoniste decît dezordinea locului divers populat. Nu departe, *favissa*, o groapă, slujea la colectarea „materialului" ieşit din uz, dar care trebuia ferit de profanare. Acest depozit

secret are drept corolar actul care folosește falia, gropile pe care grecii le numeau *bothroi* și în care vărsau vinul în cinstea morților. În anumite edificii sau în Grădina plăcerilor, orificiul circular devine un loc ales. El determină o gravitație neașteptată. Mișcarea circulară devine giratorie. Sîntem aproape de abisul în care era azvîrlit monstrul, informul.

Tot ce trăiește în crăpături, — după Herodot (VII, 129, 3,4) Poseidon e „zeul crevaselor" — provoacă neliniște prin foiala care domnește acolo și prin adaptarea la viața în falii. Geniile locuiesc în cavități; borta e un cuib natural pentru ființa chtoniană, iar groapa circulară devine loc de pedeapsă; ea nu scoate la iveală decît o parte din hibridul conținut, demon-copil ori pitic-arcaș. Acest sens al cavității, al grotei căscate (prin stiharul despicat se pot zări măruntaiele), intervine ca un semn al identității insolite. Omul-cîine, „reprezentanții Tenebrelor" nu pot vedea lumina soarelui.

Deseori folosite în compozițiile „sacre", stîncile (lui Jan van Eyck: *Sfîntul Francisc căpătînd stigmatele*, Muzeul din Philadelphia), grotele carierelor (de „pietra serena" din apropiere de Florența), stînca găurită sau caverna nu pot ascunde sensul dat acestor locuri. Grota sihastrului catolicizează mitul stării originare, nediferențiate, dezmințit ori pus la îndoială de hoarda hibridă. Stînca, „oratoriul părintelui tău" (Sohrawardî), sfîntul din apropierea cavernei semnifică persistența *locurilor* de inițiere. Reliefată, într-un cadru pietros, cartea nu este un ornament. Ea îngăduie recunoașterea temei „revelației prin descoperirea sau prezența unei cărți".

26 — Grota misterelor, *speloeum*, prin care inițiatul va coborî în infern („coborîrea spre limburi" provine din pitagoreism), rămîne ca un simbol al lumii sensibile și al tuturor energiilor latente. După Porphirios, *grota misterelor* e un simbol cosmogonic, „oul primordial din care s-a ivit substanța androgină".

Nimeni nu putea muri în grota cretană a lui Zeus. Hoţii care pătrunseseră acolo au fost nevoiţi să se prefacă în păsări. Unul dintre ei era *Kerberos*. Hoarda infernală şi păzitorul ei apără accesul către un univers în care puterea este exercitată fără constrîngere. Ea dezmembrează şi face din corp un obiect.

Acest sadism *avant la lettre*, această stare de cruzime (sîntem la polul opus imobilismului sfîntului) folosesc aparatul justiţiar al Principilor ori al Bisericilor. Martiriul în văzul tuturor declanşează o reacţie curioasă (dintotdeauna grota a fost un loc de sacrificiu): în cursul adunărilor orgiastice, unii oameni sînt ademeniţi în caverne tainice; nu vor mai fi revăzuţi şi se va spune despre ei „că au fost răpiţi de către zei". Sînt cei care au refuzat să sufere *infamia*.

Proptit în coate, cu gura larg căscată, omul ce ţine acoperişul în spate şi atinge roata pare o batjocorire a templului. Trecerea pe care o propune şi poziţia lui ar putea fi o aluzie la ritualul „interzis" (obsesia anală e vădită), o poftire la celebrare într-un paraclis intim. Omul-colină (sau „caverna lui Adam", după cădere) a primit oare „porunca de a se prosterna" şi de a se oferi pe sine? De a aştepta lovituri şi treceri? S-ar putea găsi o ciudată asemănare între demonul înaripat care aduce o pernă (în uimitoarele scene din *Lenea*) şi Tetrapterul *stator* reprodus de Montfaucon (II, 2, pl. CLII). În lucarna morii veghează o cucuvaie. „Prudentul vorbeşte puţin şi cunoaşte lucrurile tainice" (Alciat, p. 41).

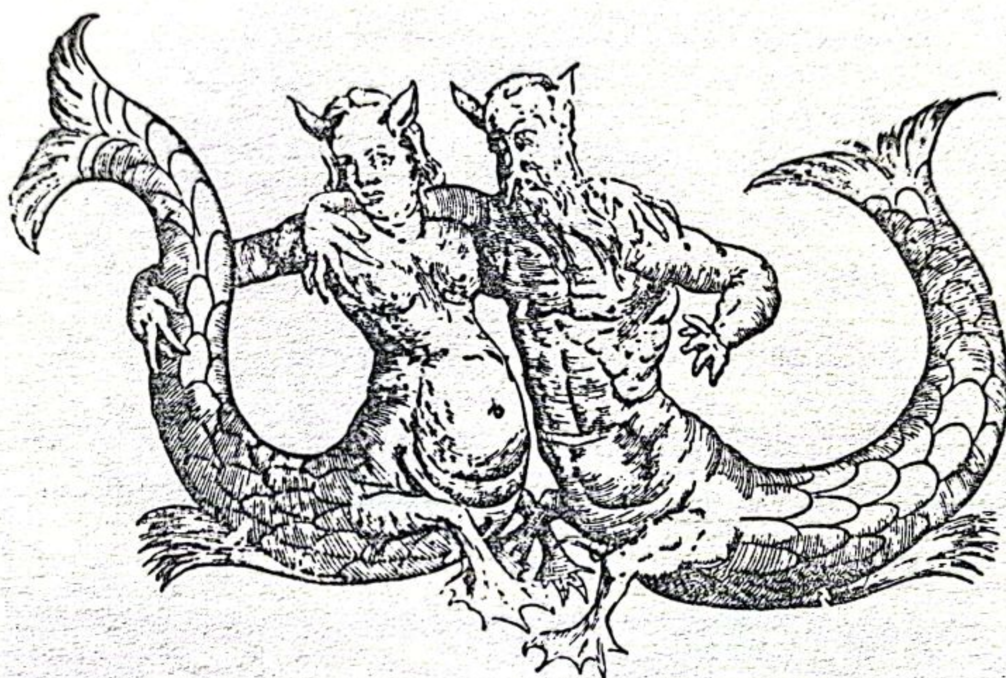
Starea postadamită, sau *Lenea*, îngăduie toate excesele! Accentuînd rivalitatea dintre Adam şi Inger, convexitatea „oamenilor-munte" şi a spinărilor arcuite reprezintă emblema unui spaţiu cu caracter autumnal. Surprindem o curioasă inversiune a dorinţei sau a faptului. Fiinţa omenească nu mai este un „templu". Constrînsă sau îngenuncheată, ea priveşte „pieziş" şi aşteaptă. Pămîntul impur şi omul-colină, chincit, se confundă în circuitele pîndite, în ciuda interdicţiei. Demonul cocoţat în vîrful turnului, dominînd oraşul,

omul-furcă și cultul organelor sexuale nu sînt ignorate de riturile trecerii: Xerxes și-a silit armatele să treacă printre cele două tronsoane ale trupului unui tînăr jertfit. Reacționînd împotriva stării de cruzime, legată de forțele războiului, și de excesele sacrificării, intenția hagiografică ar fi fost să ignore „acest pămînt populat de monștri", solul presărat de jertfe sau de cupluri hibride. Privirile se întorc către țara reginei din Saba, Pămîntul sacrosanct unde crește „germenele trupului subtil al Învierii".

27 — Cruciferă, ori ținută de pruncul gol și de Amor, sfera izolează, conservă ceea ce a fost. Compoziția circulară figurează o imagine a creațiunii. Obiectul de formă rotundă, de o albeață strălucitoare, este numit (asemeni personajului care poartă obiectul): „Poziția soarelui în mijlocul cerului".

În cadrul tradiției și al unei anume tipologii a miturilor, Triumful lui Amor se învecinează cu nașterea omului. Locurile sale sînt legate de element și de „formația sexuată". Construită potrivit unor date care intrigă, *cetatea sferică* încetează a mai fi martorul inconștienței umane. Discul uriaș, globul olimpian (al lui Andrea del Castagno) au drept corolar, la Hieronymus Bosch, emisfera sau o parte a „oului", gigantica bulă florală. În pofida arachneidului acvatic, existența în sferă nu reprezintă enigmă. Potrivit riturilor egiptene, exista „un lotus care s-ar fi manifestat la începutul vremilor; înăuntrul lui, deci la adăpost de ape, odihnea soarele..." Dar Sfera, Lacul sau Fîntîna Vieții nu sînt locuri inerte. Ele participă (Bosch) la viața larvară dusă de hibrid. Oul străpuns de o săgeată, cuțitul știrbit, marcat de litera M (care, săgetată, este semnul Scorpionului), demonii polimorfi și obiectele animate își au originea în temele ermetice, într-o suită de înlănțuiri extraordinare. Prezența animalului și a insectiformului, a monstrului-crupă și a dragonului, a figurii umane, Ichton, ale cărei picioare

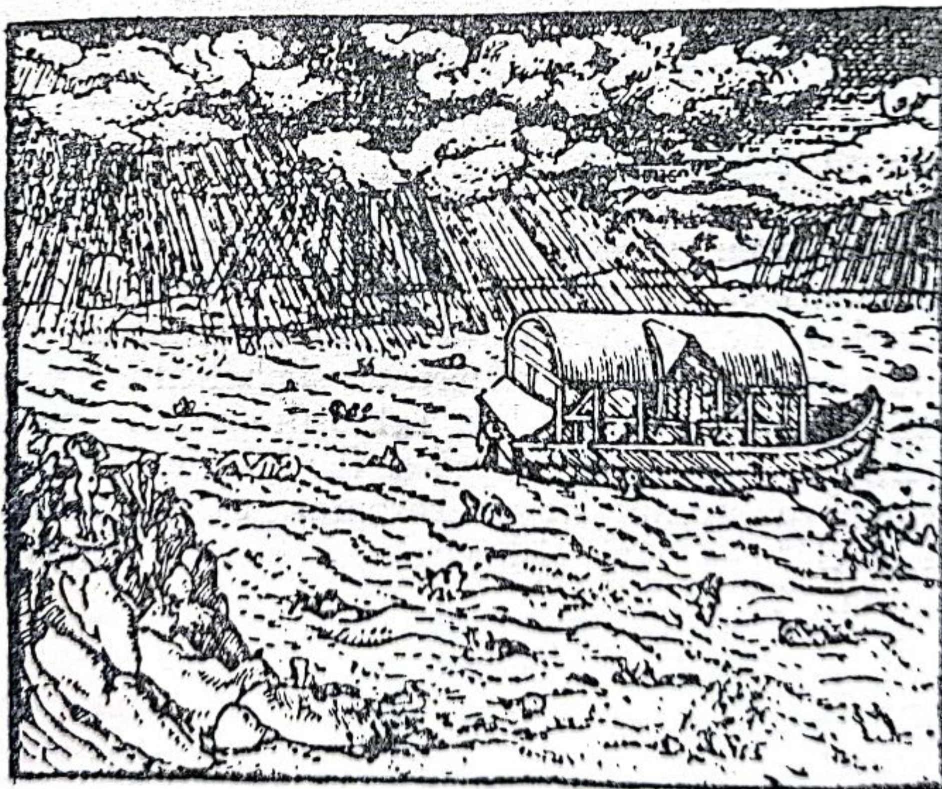
se termină în coadă de pește (Zodiacul secundului Hermes), a anguipedului, *a giganților bicorporali*, a hibridului, în fiecare dintre părțile lumii, luarea în stăpînire de către ei a Pămîntului, copilul bă-



23. *Monștri marini*, Aldrovandi

trîn cu țarcul și sfîrleaza lui instaurează un regn în care locurile omului se confundă cu cele ale puterilor. Formația sexuată a „întregii materii ce alcătuiește lumea", interferența simbolicilor conferă hibridului o pondere neliniștitoare. Asemeni mulțimii, el este hidră. Apă și foc, pămînt și nor, demoni poliformi, stejar scorburos, cactee, „vase de sticlă" — iată elementele și locurile regnului său.

28 — Geniul încercării și al riscului, marile neliniști ale omului, spaimele difuze și teama cui-



24. Potopul

bărită peste tot, obsesiile sfîrșitului (Potopuri, Apocalips) și ale Judecății de Apoi se reflectă în arta fantastică, tributară „situațiilor critice" — războaie, vînători, urmăriri, raporturi ale cupluri-

lor — și scenelor de ispitire, aceste arhive ale fricii. Dacă fantasmele și faptele colective, dacă hoarda, semnificînd activitatea ucigașă, supliciul, reprezintă un răspuns la comportamentele specii-



25. DÜRER, *Fiara cu coarne de miel*, Apocalipsul sf. Ioan

lor existente, din fantastic se desprinde experiența adversității. Formele de expresie ale fiecărui eveniment îngăduie recunoașterea „construcțiilor", a structurilor iraționale, în cadrul istoriei, al fap-

tului uman și al lumii. Operele de artă fantastică folosesc evenimente în care povestirile despre zei și hibrid, satira și procesul se confundă cu istoria mitică a umanității. Geneze, Metamorfoze, Avataruri, Zei și demoni (supuși chinului nemuririi) pretind ființa hibridă, ca martor. Vechiului cadru al faptelor i se suprapune un noian de cruzimi, răpiri, sabaturi și cavalcade.

29 — Ispitirile sînt expresia unei stări de criză, cînd violența se manifestă într-un mod neobișnuit, nu fără umor (acesta pare sinistru, ca și mulțimea înarmată). Urmăriri, efracție (corpul forțat, asemeni unei unelte), cataclism, Infernuri — iată temele frecvente. Ele exprimă o situație conflictuală, amenințările și scadența — care, în dogmă, devine morală.

Niciodată un sistem n-a fost condamnat atît de aspru precum a făcut-o ereziarhul ori „fiul cunoștinței" — observatorul. Să fi urmărit scenele de ispitire pierzania creaturilor pe care le celebrează? *Rețelele piezișe* sînt numeroase, încîlcite: prin figurarea hibridului ne situăm la limitele necunoscutului.

Rețelele și formele sînt constant inspirate de natură — de animal și om. Această sinteză, în operă, sau „într-un singur corp", dă naștere unor creaturi pe care le numim Himeră, Sfinx, Centaur; precum și mulțimii înarmate care este hidră. Faptul acesta e generator de neliniște. Omul se luptă cu monstrul sau cu balaurul; în Tebaidele lor, sfinții suferă asaltul hoardei — solitarul este asaltat, de pildă în *Ispitirea Sfîntului Antonie*, de Niklaus Manuel Deutsch; smuls, tîrît de păr, în operele lui Grünewald (Colmar) și Agnolo Gaddi (Florența); leșinat, sprijinit, la Hieronymus Bosch. Prin imagine, proliferarea depășește lecția aretalogilor care consemnau manifestări ale puterilor supranaturale. În opera fantastică domnește forța celor ce ispitesc și chinuie.

Prințul tenebrelor „răspunde" hagiografilor de profesie care n-au văzut în artist un comentator ortodox. Hieronymus Bosch făcea parte din

„confreria Notre-Dame" —, iar partenerii de joc (instinctul ludic nu trebuie omis din scenele „infernale" ori din cele ale Judecății de Apoi), confrații, alcătuiau orchestra bisericii. Dădeau spectacole, așa-numitele mistere, iar textele sau Cărțile dezvăluie fondul ascuns care e ignorat; nu se ține seama decît de scenografia terifiantă a acelor vremi.

30 — Solon povestește ce știau grecii din timpurile mai vechi (imaginea Lumii nu lipsește din nici o cosmogonie; Omul alchimic este plasat sub semnul conversației ermetice): Phoroneus, zis Cel Dintîi; Niobe, potopul lui Deucalion; Pirrha. Oare la această cunoaștere a „antichităților" nu trebuie să adăugăm, pentru pictorul occidental, pe Hermes, Pitagora, Orfeu, Pliniu, Sidrach; revelațiile lui Zoroastru ori Zostrian (Amelius a scris patruzeci de cărți împotriva celei scrise de Zostrian)? Dacă marile sinteze relative la *trecutul* lumii i-au preocupat pe artiști, partida jucată cu viața de către o ființă „foarte asemănătoare lor" nu putea fi disprețuită. Ea irupe nu o dată în hibrid ori sub înfățișarea monstrului.

Putînd fi recunoscut după compoziția triangulară (*grila* acoperă un întreg Zodiac, inclusiv semnul planetelor), Omul alchimic se îndreaptă către un țărm, opus Edenului, care este ori va fi *conjunctio*. Anterior operei — există aici un episod al trecerii, prin apă — privirea îndărăt, habitatul, forma ovoidă, cea a unui Mercur *filius*, denotă o natură hibridă, în cele patru lumi: Raiul, țărm părăsit de om; Apa, pe care o folosește; țărmul locuit și portul, la care nici nu se uită; țărmul nevăzut, însă ghicit, în dreapta, *Terra*.

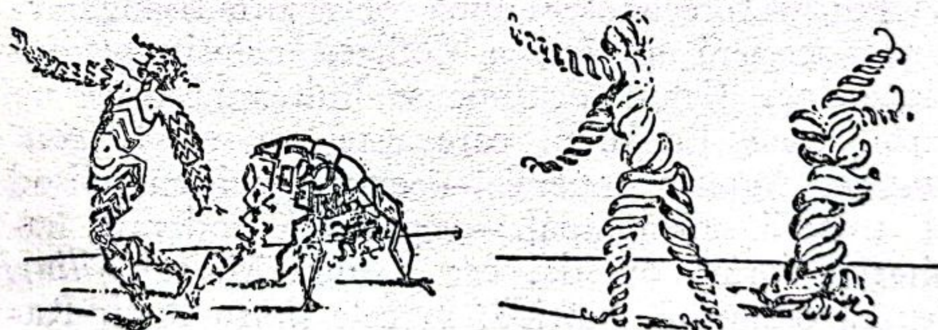
31 — Estimarea fantastică, în decursul experienței și luptei burlești, sau dezgolirea personajului (Suflător, Sirenă, Om sălbatic, Pan, Satiri, calici, infirmi, Om-colină, vrăjitor, măscărici, nebuni, sibilă, profeți, uriași, războinici, personaje compozite ori cu „sertare", cu panglici și ciucuri; gnomi, copil-bătrîn, regină, rege, statuie, idol, re-

licvarii . . .); diferitele acte sau transgresiuni admit hibridul și metamorfozele „prin elemente". Există aici un fel de tradiție nocturnă lăsată la discreția fiecăruia, anterioară vrăjitoriilor lui Pomponazzi,



26. *Satiri*, Visul lui Poliphilos

sau *Visului lui Poliphilos*, anterioară lui Khunrath, Kircher, Glanvil, Fludd, Lambsprinck, Noël Garnier, François Desprez, Sebastien Munster, Gesner, Aldrovandi, Barlet, Coclès. . . Ideile fantastice des-



27. BRACELLI, Personaje compozite și lamelare

pre pămînt și lume, om și hibrid, pot fi cercetate în ansamblul prodigios care este, pentru noi, *Biblioteca Esoterica*, precum și într-o mulțime de scrieri — Herodot, Pliniu, Apuleius, Varro, Philon, Enoch; Apocalipsul, *Imago Mundi*, *Cartea Comorii*, Sidrach, Cyrano de Bergerac (*Historie comique*), Restif de la Bretonne (*La Découverte australe par un homme volant*), L. Claude de St. Martin, Achim

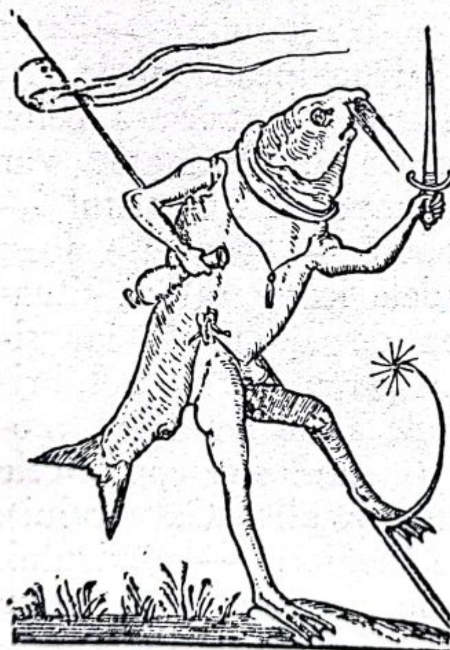
von Arnim, Blacke, Lewis Carroll, Hölderlin... Dar anterioritatea formei permite „conceperea" haosului, a zorilor lumii, a unui loc căruia trebuia să-i fie adăugat Infernul.

Acest conflict al „revelațiilor" nu știrbește cu nimic influența Cărților Sfinte, a textelor vizionare ori a tratatelor despre embleme. Dar aceste tratate fixează simboluri stăruitor folosite. În ce privește invenția formală, artiștii n-au părăsit niciodată faza creatoare și, datorită scenelor de Ispitire, Dansurilor macabre ori Vrăjitoriilor, descoperim un conflict ocult între artist și cleric, conflict nerecunoscut în anumite studii prompte în a celebra „sacrul" sau inspirația, imageria mistică și unitatea. Într-un cuvînt, conflictul real — căci nu ne referim la domeniul istoriei (acesta ar alcătui obiectul unui alt studiu), ci la domeniul simbolurilor — se situează între Formă, imagine și Dogmă. În acest caz influența Cărților trebuie reconsiderată.

A fost oare autorul vreunuia dintre psalmi în „situația"pe care psalmul o presupune? *Situația morală* descrisă de psalmi întruchipează anticipat, potrivit lui Mowinckel, „starea lăuntrică a celor ce, trecînd printr-o tulburare determinată, vor veni să ceară ajutor lui Dumnezeu". Artistul — e vorba de un alt tip de operă — cere oare acest ajutor? El reține, în perioadele iconografice, situația „numită" în psalmi; ea devine temă, iar situația „descrisă" este cea a omului, sau a hibridului. Alegerea între diferitele naturi: mistică, morală ori conformă secolului (Călăul este complicele Judecătorului; Mulțimea este complice Calvarului), opune pe om misticului, pe ereziarh — clericului. Ispitirile alcătuiesc o istorie a regnului terestru (care nu e cel al virtuții și păcii), o denunțare a supliciului, infernal sau judiciar, și a poftei de răzbunare, a Mîniei. Sub semnul semilunar al ereziei, hoarda deleagă purtătorii Cuțitului-gigant. Prins sub tăiș, cu fața întoarsă către „Arhanghelul săgetat", un cleric cade victimă neașteptatului atac. Fapt bizar, această artă e tributară viziunilor gnostice și propagării atributelor. Mărturie a ulti-

melor stadii ale artei magice *cunoscute*, ea împrumută elemente din arsenalul ceremoniilor oculte și din certitudinea (omenească, desigur) a plăcerii, atacului, răpirii (una dintre formele raptului sau posesiunii). Într-o perspectivă optimistă, care nu este cea a Mîniei, ci a Grădinii plăcerilor, se celebrează starea de fericire, nemurirea, invertite ciudat în scene de Infern. Printr-un sens adînc al revoltei (vocația artistului nu e nicidecum repaosul), se obține certitudinea prin participarea la ceremonii sau la riturile imaginii.

32 — Faptul nu comportă nici o indulgență. Primejdiile sînt numeroase de-a lungul acestei căi, scontîndu-se, poate, „fascinarea" beneficiarului.



28. FR. DESPREZ, *Om-pește*, 1565, în *Songes Drolatiques*



29. Urechi-mitene și hibrid cornut

Iată care ar fi, după părerea noastră, funcția artei fantastice. Manicheistă fără doar și poate, ea este numai întrucîtva tributară simbolismului moral. De

cele mai multe ori „dedesubturile" ei sînt oculte sau ermetice, iar autorii de apocalipse pitagoreice care, în Occident, preced în acest domeniu pictorii fantasticului, umplu munţii şi văile lunare cu



30. DÜRER, *Cei zece mii de martiri*, 1500–1504

animale fantastice. Dragonul nu e o imagine, ci un termen al cosmogoniei ermetice şi al hibridului. Aşa cum scrie Henri Focillon (*Art d'Occident*, p. 212), dragonii şi sfincşii reprezintă „eboşe ale

haosului, definite de legi care nu sînt cele ale vieții".

Dacă excesul atrage după sine parodia (cf. Lucian, *Cum trebuie scrisă istoria*), ispitirile în care umorul ar fi absent — îi recunoaștem totuși o măreție ce n-are nimic comun cu aceea a predicatorului — mențin ori fac posibilă perceperea unor „prezențe" compacte, amenințătoare. Riscurile evocate nu sînt himerice. Să ne gîndim de pildă la torsiunea personajelor, la saltul în vid, la „tabieturile" călăului, la gestualitatea dramatică. Această mobilitate revelează un „mod de a acționa", cel *anterior actului* (figurat totuși — excepția merită a fi menționată — în Suplicii și în jocul armelor sau prin intermediul hoardei și afluxului), o „viziune în timp".

Revanșa naturalului (nudul intervine adesea în ispitiri, iar personajul păros simbolizează desigur omul sălbatic, ce nu a fost creat pe cale



31. *Focul*, „Cronică" de S. Munster

divină), prezența hibridului și a mulțimii nediferențiate ne amintesc cîte ființe trăiesc „sub" posibilitățile lor („iată de ce un cap va fi așezat deasupra ta", scrie Paracelsus), ignorînd puterea pe

care o au cu adevărat. „Astfel marchează natura creaturile sale" — ele se mulțumesc să suporte asaltul forțelor adverse: Magia își are, de asemenea, creaturile ei.



32. *Sphinz*, în Alciat

Revolta semnificată de arta fantastică este în genere trecută sub tăcere. Nu-i vorba de un protest împotriva rețelei de aparențe, de o figurare a teribilului (exploatată de romantism), ci de forțe detectate și de fenomene de contact; de unul dintre simbolurile reprezentărilor mentale, „ivite și, la fel de iute, dispărute", întreținute de dorință sau de natură, de ceea ce rămîne incontestabil, de viața nesigură, de noianul incertitudinilor, de povara senzațiilor ori a enigmei.

În acest păienjeniș orice voință de frustare își are limitele sale. Vointa clericului duce la Inchiziție ori la *Accidia*. Sfîntul va fi victima propriei sale alegeri. Într-o perspectivă umană, de astă dată, și nu hagiografică, scenele de supliciu și de ispitire

trezesc în noi conștiința duratei, „zdruncinată", și a lumii nocturne. Ele reprezintă sediul unui sentiment de amenințare, fluid, persistent, și înfățișează toate stările corpului-obiect și ale hibridului, fiind, poate, o imagine a împărăției messianice (și nu a regatului celest) unde omenirea se zbate împotrivindu-se păcatului, în pofida exercițiului ascetic și eroismelor anahoretului. Acesta pare a fi pradă Furiilor, precum Eroul: dar, separat de dublul său războinic, el nu luptă niciodată prin mijloace omenești cu hoarda coalizată împotrivă-i.

33 — Epopeea Haosului și perioadele de paroxism sînt îndreptate împotriva pasivității, fie ea și sfîntă. Anahoretul este un locatar pasiv, supus unei turbulențe neprevăzute. Legalitatea Judecătorilor nu este nici ea mai respectată. Pînda preafericitului ori a celui Drept este o așteptare. Nu există încă nimic închegat în această legalitate. Și dintr-o dată, năvala, supliciul, supravegherea dezmint ordinea sau domnia omului aflat „în siguranță". Mijloacele vremelnice de protecție, judiciare sau mistice, sînt puse, deci, în cauză de către arta fantastică și de către ființa hibridă, mai absolută decît Judecătorul. Liniștea sa nu-i nicidecum înscrisă „în portretul" care a ajuns la noi. Asemeni Judecătorului, sfîntul descoperă, dar dintr-o altă perspectivă, limitele stabilite *între* „eul său" și lumea exterioară. El considerase a fi inert ceea ce, pentru artist, este misterios animat.

Prin reprezentarea sa asupra universului, în același timp agnostică și vizionară (în sensul infernal al cuvîntului), contemplativul rupsese lanțurile sacrului. El descoperă hibridul, fără voia lui. Imaginile create multiplică deci prilejurile de șoc. (Înțelegem „rațiunile" dogmei care nu acceptă „icoana" ori imaginea.) Într-o poveste care nu mai este cea a anahoreților, sfîntul, ispitit, asaltat, oferă, fără să vrea, o curioasă pildă de gîndire magică. Dar dualitatea personajului este necesară vrăjitoriei.

Ispitit, supus în aparență (revolta sa nu este aceea a tributului omenesc), sfîntul descoperă nece-

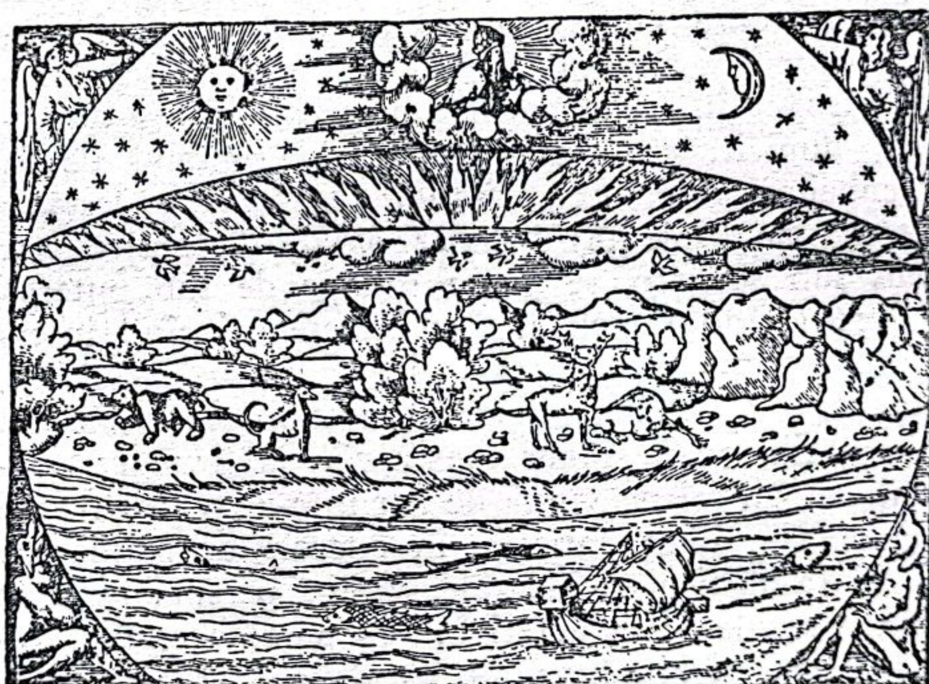
sitatea lăuntrică a dorinţelor socotite a fi legate de Păcat. Dar nudul, intact, concentrează tot ce poate fi specific vieţii. S-ar zice că fără voia ei, arta fantastică păstrează „în perioadele clasice" o slăbiciune pentru ceea ce transfigurează omul, sau hibridul, printr-o somaţie al cărei sens nu-l cunoaştem, dar care pare deznădăjduită. În schimb, răzvrătirea nu-i decît un fapt de „aşteptare activă", oferind „vieţii" şansele sale.

Prin risc, omul îşi cunoaşte demonul. Participînd la o condiţie care nu mai este aceea a omului în cadrul grupului uman, anahoretul nu acceptă să-şi „reorienteze" deducţiile asupra vieţii. El reprezintă tăcerea, „ordinea". Şi astfel este răsturnat. Agresiunea împotriva pustnicului semnifică o punere în discuţie, o distrugere a efectului puterii răzbunătoare sau eschatologice, îndreptată împotriva lumii şi omului. Fără conflicte de prisos, sfîntul, ispitit în toate felurile, ar trebui să fie absorbit, nimicit, precum balaurul (în retablul de la Isenheim, *Ispitirea Sfîntului Antonie*, acesta e „tras" cu violenţă) — dar *omul*, discreditat ori pus sub acuzare, se poate smulge de sub puterea hoardei cînd forţele îi sînt intacte ori cînd intervine voinţa sa. „Acum, scria Erasm în 1517, aproape că aş dori să redevin tînăr pentru cîtva timp, din acest singur motiv că văd cum se dezghioacă un soi de vîrstă de aur într-un viitor foarte apropiat". Fiinţă aparte, în operele de seamă ale artei fantastice occidentale, vreme de mai bine de patru secole, şi caracterizînd în parte această „scenă" (mai tîrziu hibridul va deveni obiect, autonom), sfîntul e succesorul „bătrînilor din strană". „Sacerdoţiul" se individualizează, iar rolul bătrînilor (a chestiona, a pune întrebări profetului sau profetesei, cînd prezice) e înlocuit cu aducerea în scenă a sibaritismului, a singurătăţii fiinţei în contemplare, a „fiinţei care ştie". Distrugerea întrebării, în favoarea unei cunoaşteri revelate — sfîntul nefiind aici decît o imagine — este plină de consecinţe pentru istoria gîndirii şi a formelor.

Sfîntul, asaltat şi gîrbovit, devine om contrafăcut, solicitat de stări neobişnuite. În timp ce

Tebaida ori „sihăstria" solitarului face parte din spațiul sacru (*se voiește* necontenit extinderea domeniului său), aici efectul puterii este reprodus ori reînnoit de către om. Dar violarea locului e lesnicioasă. Găsim, în scenele de ispitire, numeroase urme ale nudității magice, o proliferare a hibridului de-a dreptul deconcertantă.

34 — Denivelarea existentă între mediul perturbat și sfînt devine biologică: în fiecare organism există implicit o „voință de a trăi" în care poate fi surprinsă o anume sfidare. Amenințarea e totală, dezmințite fiind tocmai tensiunile, rezervele care l-au condus pe sfînt la existența „sa".



33. *Despre crearea și așezarea dintîi a pămîntului și a mării*

La Primitivi, sfîntul, anahoretul locuiesc în ținuturi însorite și în deșerturi. Mai tîrziu se imaginează o legătură, poate vulgară, între „apa vieții", rară, dar necesară, și „setea mistică". *Sfîntul Antonie* de Hieronymus Bosch, de la Prado, marcat cu litera Tau, este ispitit între arborele scorburos și pîrîu. Opoziția dintre locul pustnicului și „Infern" se datorește în parte acestui element: apa,

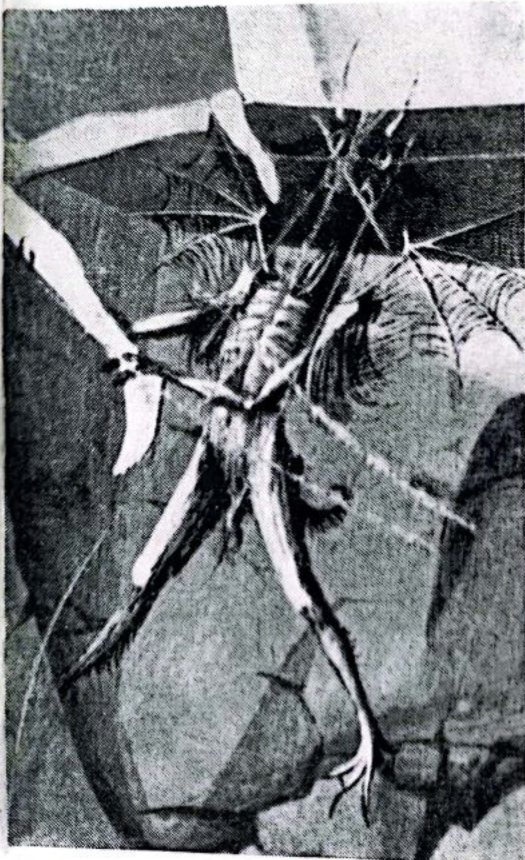


53. CARPACCIO:
Moartea sf. Ieronim

54. ENGUERRAND CHARONTON: *Încoronarea Fecioarei* (detaliu)



55. MEMLING: *Lucifer*

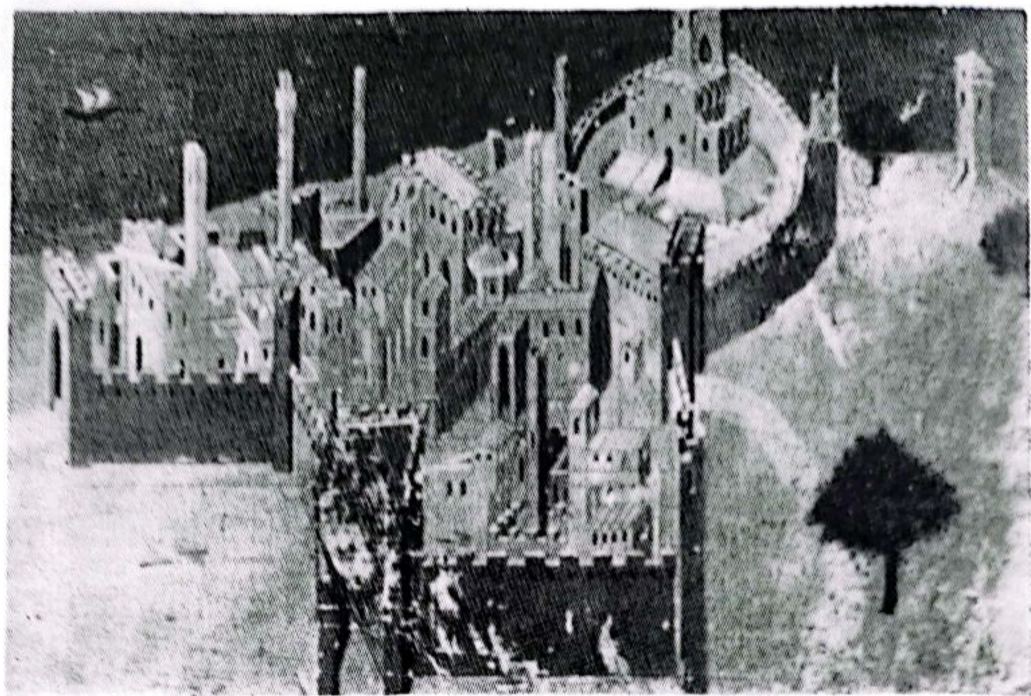




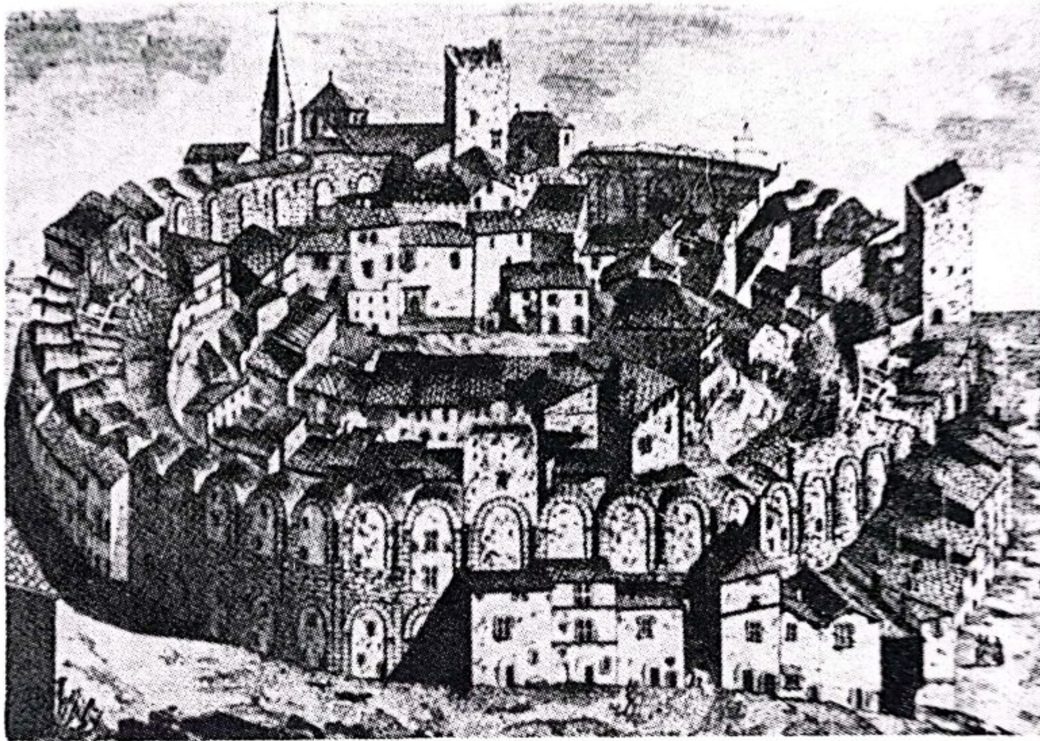
56. **FOUQUET:** *Adoraţia magilor*



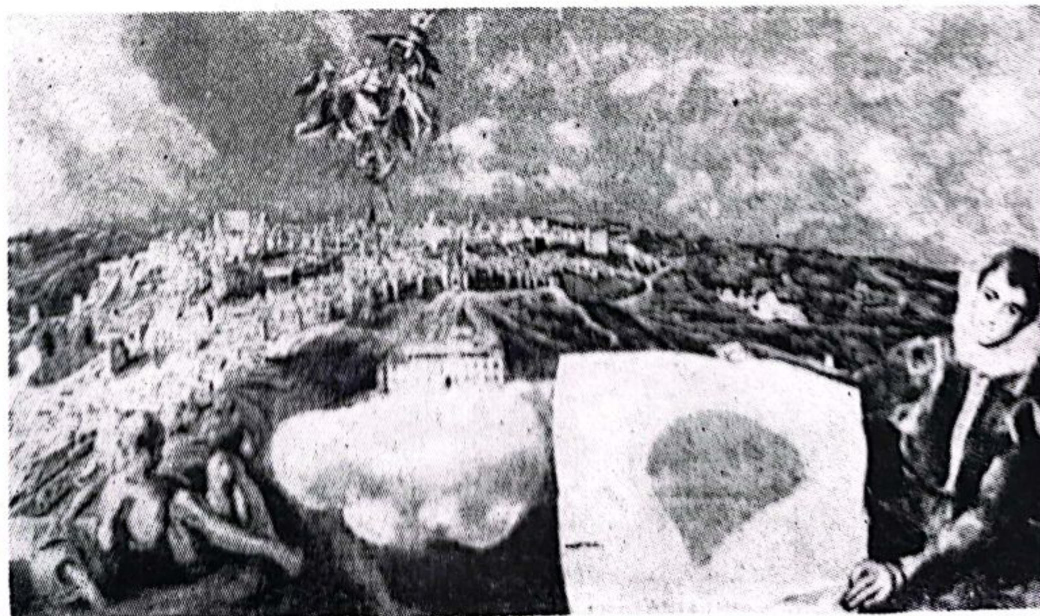
57. **FOUQUET:** *Adorația păstorilor*



58. AMBROGIO LORENZETTI: *Un oraș la țărmul mării*
59. Arenele de la Bouches du Rhône, Arles



60. Amfiteatru în sec. XVIII, gravură de Guibert



61. EL GRECO: *Toledo*

62. Ornamente împletite pe o poartă din Biserica Urnelor, Norvegia





63. Cap compus, „școala" lui Arcimboldo, Flandra, 1561?

rta



64. GIOVANNI DI PAOLO: *Madona cu Pruncul*



ol-

65. *Războinic*, placă de bronz din Nigeria



Scanned with CamScanner

66. FRANCESCO PIANTA (cel tînăr): *Mercurio*, sec. XVII

67. TIŢIAN: *Prezentarea Mariei la Templu*





68. Statui, capiteluri și socluri ale marelui portal al bisericii St. Gilles



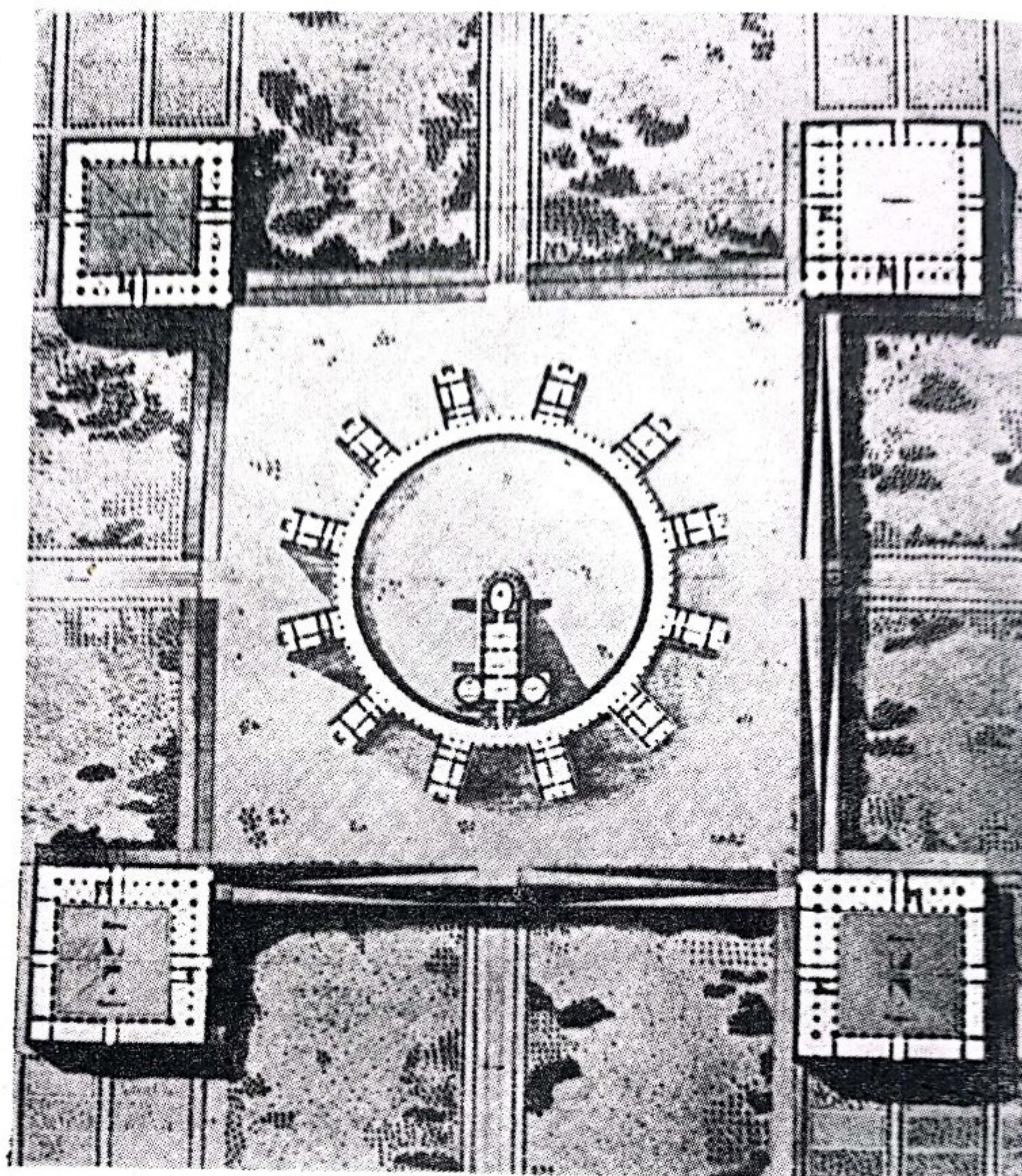
69. *Himeră* de pe catedrala Notre Dame, Paris



70. BRUEGEL — COCK: *Sf. Iacob și Ermogene* (detaliu)



71. *Globul olimpian, Adunarea zeilor*, gravură de H. Cock



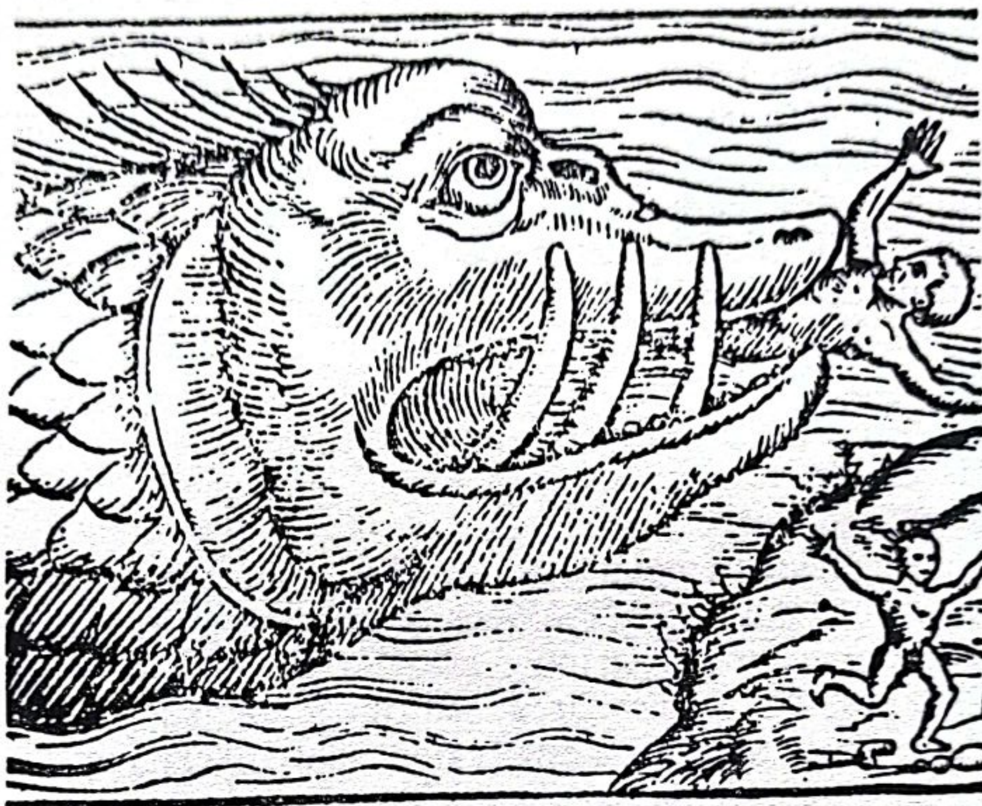
72. *Casa plăcerii*, plan general de Cl.-N. Ledoux

indispensabilă. Numeroase scene de ispitire se desfăşoară la malul „evei" (viaţă). S-ar putea descifra aici o fascinaţie de felul celei exercitate de oglindă.

Apa este un vestigiu al surselor vorbitoare. Tot ce reprezintă formă (ameninţătoare, ea protestează, reacţionează împotriva *virtualului*) se manifestă deasupra Apelor. Obsesia a ceea ce nu reuşeşte să găsească un trup omenesc este poate obsesia demonului mobil şi a fiinţei inerte. Conceperea unui grup dinamic dă naştere hoardelor, năvalei de fiinţe hibride, în căderea îngerilor rebeli. Se pare că zeul războinic este ambulant sau nomad. Dar dezlănţuirea „ciorchinilor" e uneori un fenomen distinct. Ea n-ar avea cum interveni — decît cel mult ca fundal sau centru de forţe — asupra dublei condiţii a subiectului în extaz; ceea ce se desfăşoară în faţa lui sau „în jurul" sihăstriei, a arborelui scorburos, autumnal, nu-l priveşte sau nu poate afecta acea parte din el însuşi care „comunică cu Dumnezeu". *Noţiunile ambigue de traiect şi de urmărire* contribuie la a da scenelor de ispitire sau de extaz caracterul unei enigme. „Unul dintre lucruri înlesneşte calea celuilalt", cum stă scris în „Epistola dedicatorie" a Emblemelor lui Alciat (Lyon, ed. 1549, p. 4 — din 1551 pînă în 1600 s-au succedat 126 de ediţii ale acestor Embleme).

35 — Mai viu decît emblematica ori decît puterea de transcripţie (acestea unifică hibridul), sentimentul dominaţiei pe care o exercită lucrurile şi obiectele în scenele de ispitire este evident. „*Non agere*" rămîne o caracteristică a fiinţelor suverane şi a celestului. În jurul lui, miriade de fiinţe, ciorchinele, descendenţa monstruoasă (sînt de-a dreptul jefuiţi Aldrovandi şi Desprez), reprezintă un alt stadiu al vechilor tumulturi. Prin înstăpînirea hoardei, a monstrului, a hibridului, intervine o „ruptură de nivel" între planurile respective ale fiecărui interlocutor, sfîntul şi uzufructuarul — fiinţa nevăzută. Precum se ştie, fantasticul foloseşte partenerul nefigurat şi imaginea virtuală. De unde enigma din privirea Sfîntului Antonie.

Hibridul poate fi interpretat ca o reacţie; el este revoltă şi stare ingenuă. Partea personală cu identitatea pierdută (odată cu „lumea originară") ar alcătui un fel de semn invers al hibridului. De unde



34. *Monstru marin*, gravură anonimă

conflictul. De la haos la Eden, de la Antediluvian pînă la Arca lui Noe, de la Infern pînă la supliciu sau grădina plăcerilor, pluralitatea formelor sugerează multiplicitatea avatarurilor. Fantasticul ne oferă, pentru fiecare temă, o imagine a puterilor, a forţelor care influenţează „activitatea omului".

36 – Percepem mai degrabă ameninţarea decît răspunsul. O ameninţare existentă în toate timpurile. Fascinată, imaginaţia ştie că universul fantastic nu este croit „pe măsura noastră"; iar fantezia individuală a răspîndit operele care s-au multiplicat în afara ortodoxiei. Nimănui nu i se pare plictisitor să compare între ele aceste opere, scenele de ispitire, în ciuda arsenalului lor şi a unei oare-

care monotonii a excesului. Insolit, hibridul înființează o colecție de fapte de natură a demonstra că „ideea de om" nu-i decît o conjectură! Iar condiția de embrion, în universul lui Hieronymus Bosch, pare a fi o replică tardivă a avatarurilor.

Monstrul nu tolerează existența în sihăstrie. Stăpîn atotputernic al trecerilor, el predestinează semizeii — el este agresorul Solitarului. Sîntem departe de exercițiile de devoțiune și de Triumf. Există aici o reacție împotriva idilei din pădure; demonii *ies* neîncetat pentru a rătăci „la suprafață". Devenit obiect și „loc" al ispitirii, sfîntul suportă năvala hoardei — el descoperă separația lumilor. Această sciziparitate, omul-șarnieră și opoziția contrariilor reprezintă o probă a sciziunii lăuntrice provocată de starea problematică.

Scenele „monstruoase" (care nu se limitează la arta occidentală) reprezintă semnificația inventarului pe care religiile îl fac lumii exterioare. (Obsesia demonului sau a „aripii lui Satan" este stăruitoare.) Dezlănțuirea lor (valoarea artei fantastice stă în maniheismul ei), nu este revelație, ci asalt. Tot ce a fost dintotdeauna alungat se ivește în aflux. Lucru cu deosebire ciudat, scenele de ispitire și lupta împotriva monstrului trezesc curiozitatea profanului. Se datorește oare aceasta creșterii interesului pentru anumite fenomene parapsihologice ori faptului că redescoperim hibridul și „obscurul"? Arcimboldo, Bracelli (*Bizzarrie di varie Figure*), Bellange, Desiderio, Antoine Caron, Redon?

Lumea aceasta e legiune. Ea tinde a se împlini împotriva ordinii, împotriva oricărui legislator, potrivit unor valori care o deposedează. Această revelație a absenței (accesul sufletului religios a fost dezocultat de către teolog) a fost fără îndoială minimalizată de întemeietorii de doctrină. Datorată artistului, revelarea straniului (și a ocultului) îl opune dogmei și va fi neîncetat contestată de teologi. Forme, gestualitate, situații adaugă imaginilor o Epistolă secretă sau cine știe ce sinopsis esoteric. Enigma nu este menținută prin secret sau prin apartenența la o sectă, ci prin ambiguitate, căi piezișe și proces fenomenal. Hoarda este echiva-

lentă expansiunii asupra lumii a existenței *în mulțimi*, în ciorchine, în pofida voinței noastre. Doar copilul-erou (vom vedea mai departe însemnătatea sa în arta fantastică sau ermetică) rezolvă enigmele Sfinxului și eliberează universul de monștri. La cel mai vulgar nivel, *iruperea lumii*, la însingurat sau la adultul naiv, este legată fără îndoială de latura proverbială a imaginii care îl înfățișează pe om în momentele sale de ezitare. Singur — el nu caută, precum Magul, sprijin în copil — sfîntul este nevoit să descopere *provocarea.* Hoarde și legiuni (mai degrabă decît monstrul?) pot fi un instrument al vocilor. Care sînt contradicțiile? Unde se află enigmele (a dezminți neîncetat e cu putință?), „încîlcelile" pe care „recunoașterea" se dovedește incapabilă să le descurce? Luată în sine (lupta împotriva monstrului face parte din alt ciclu), scena de ispitire e un hibrid care nu se întemeiază pe nici o dualitate fictivă. Această imagine va fi a noastră; noi vom fi hoarda, și ființa ispitită, omul prea puțin știutor.

La un alt nivel, scenele de ispitire reprezintă o revanșă a memoriei continue care își revarsă seriile. Ele succed „vieții alcătuite din citate" a omului vîrstelor mitologice. Tot ele aduc în discuție firile problematice, gînditorul (care nu putea ghici ori presimți asaltul), sfîntul ce meditează, această lume opacă — în ciuda razelor figurate și a mutismului de circumstanță, omul ce se îndoiește de el însuși. Potrivit dogmei ori comentatorilor, el nu se află la cheremul puterilor ascunse. Și atunci absolutul aventurii suprarealiste, care, prin act, este fără îndoială o recuperare a puterilor pierdute, n-ar fi fost perceput. Pentru jumătatea noastră de secol, această reîntoarcere la fantastic este mai degrabă o transmutație care ni se desfășoară sub ochi. Ea nu neagă suprarealitatea, iar criza obiectului este dublată de puterea conferită Figurilor. „A vedea este un act", și omul de azi nu mai acceptă ceea ce dezoculta ființa.

Într-o perspectivă „teologică", omul îl *cunoaște* pe Dumnezeu, cunoaștere înfățișată prin ima-

gine (clericii i-au disprețuit puterea), și nu se amintește niciodată de un dezacord între *această* imagine și cunoaștere; între modalitate și înfățișare. Gînditorul, sfîntul, care folosesc această modalitate, trăiesc ei o mare experiență? Prin intermediul lor, al acestor imagini, nu descoperim oare *iluzia*? Primul punct de pornire era desigur îndoiala; cel de-al doilea, mai puțin sigur, cunoașterea. Deseori ispitirea este o dramă liturgică întoarsă pe dos. Nu cumva, la Hieronymus Bosch, în *Ispitirea Sfîntului Antonie* (Lisabona), hierofantul și „preoteasa", în umbră, procedează la un *simulacru* de hierogamie?

37 — Ceea ce rămîne din Călătoria „mistică" e punerea la încercare; tot ce a fost uniune e dezmințit de ordinea impusă într-o eră autoritară. Libertară, hieroglifică, opera oamenilor cere mai multe lecturi. Lacunele comentariului sînt prea vădite pentru ca acesta să poată pretinde a fi altceva decît o indicație. Opera este o evocare dintr-un uriaș domeniu de sinteză, care rămîne a fi prospectat în timp și spațiu. Sub acest aspect, opera vizionarului, a artistului e o căutare a hibridului. Nu știm *precis* „ce anume ne este mai convenabil", dar prin reprezentarea și sensul formelor, omul intervine împotriva „aspectului" mistic, sau mai exact, împotriva normelor unui sistem: aventura lăuntrică scapă de sub imperiul legilor sale.

Sfîntul în contemplare rămîne doar o imagine a Pelerinajului lăuntric. Încremenit, el nu privește hoarda. „Nenorocire ție dacă atunci cînd ți se spune: Întoarce-te! îți închipui că e vorba de Damasc, Bagdad ori altă cetate a acestei lumi" (Sohrawardî). Or, căile omului sînt acelea ale lumii, iar anahoretul nu mai este în perioada *exodului*, cînd pelerinul trebuie sau dorește să încheie un pact de ospitalitate. Ici și colo, în jurul omului, totul pare a se afla în război.

Oculta denunțare a acestui pact, și a omorurilor, prezența hoardei, intervenția asaltului reamintesc faptul că liturghia ritului era asociată unor

prezențe invizibile, puse în dificultate — în timpul „ispitirii" — de către toate formele hibride, grupate.

În conflictul dintre hibrid și „invizibil" (care ar fi pur), omul compromis, pierdut, ar înceta să mai fie sfînt. Scenele de „războire", sub masca luptei mistice și a Ispitirilor, se desfășoară într-o epocă în care tema profană și violentă nu este deloc disprețuită.

38 — În cadrul inițierilor și al altor ceremonii de cult, oamenii alegeau animalele „și alte substanțe convenabile. Pornind de la aceste obiecte ... ei au cunoscut puterile demoniace". (Proclus, *Despre arta hieratică.*) Bestiarele „malefice" sînt o imagine a fecundității posibile între specii adverse. Monstrul răspunde nevoilor de uniune cu interzisul; uniunii *aventuroase*, producătoare de forme. Bestiarul nu este o expresie a imaginarului, ci a unei funcții, atrofiate prin coduri. Instrument de instruire, biografia mitică, reluată în Luptele iconografice, cuprinde în general o *bătălie împotriva monstrului*, reptilian sau dragon.

Panteonul teratologic, ființele „împotriva firii", disimulează starea de război: nimicirea monstrului (înainte de orice teologie), „infanticidul". Formele excepționale sînt folosite tocmai pentru că sînt temute. Preocuparea eschatologică se vădește în detalii; iar acțiunile mitice, lupta dintre monstru și erou, demonstrează că transformarea în mit a unui ritual de inițiere arhaic s-a încheiat. Inițierea nu aparține întotdeauna tipului „eroic". Precum scrie Mircea Eliade, *inițierea militară* „constă într-un act de bravură al cărui prototip mitic este uciderea unui monstru tricefalic" (*Le Mythe de l'Éternel Retour, Archétypes et Répétition*, 1949, p. 55), sau anguiped.

Curînd, starea de furie a „modelului" primordial face loc șarjei călărețului. Stăpîn al locurilor, monstrul, care simbolizează haosul, este sacrificat; Macrantropul cosmic sucombă, învins de sfînt sau de lancea arhanghelului. Noul venit trebuie să „formeze", adică să creeze teritoriile ocupate.

39 — Lăudați, căutați datorită iraționalității lor sau imposibilității de a-i defini, monștrii și dragonii se trag totuși din elemente reale care pot fi izolate ori reunite. Ele permit metamorfoze vizibile. În ciuda frenezieì scenelor simbolice, monstrul guverna o anume dezordine, iar exilații, ce pot fi descoperiți în scenele de Infern, au o înfățișare pe jumătate animală, semnul ființelor de hotar.

Figura insolită (recursul la temele apocaliptice nu lipsea), constituie expresia a ceea ce e „altul". Demoni și armuri poartă măști la genunchi sau la crupă. Pusă pe om, masca animală instituie hibridul, această trecere în *altul*, care nu înseamnă regresie. Regăsim, în fiece clipă, o lume cumplită, fie că e vorba de Infern, Demon, Dans sau de o zeiță cu înfățișare de leoaică. Acele *numina* cu formă de animale, „stăpîna" din Beoția, puterile, dezvăluite sau mocnite, nu năpădesc doar plasa de superstiții a omului de demult: aceste figurații, aceste noduri de forță, ne privesc și pe noi. Noi însă nu mai recurgem la act!, la sacrificarea victimei — taur, miel (întîlniți pe portice); lup, cîine — animale psihopompe.

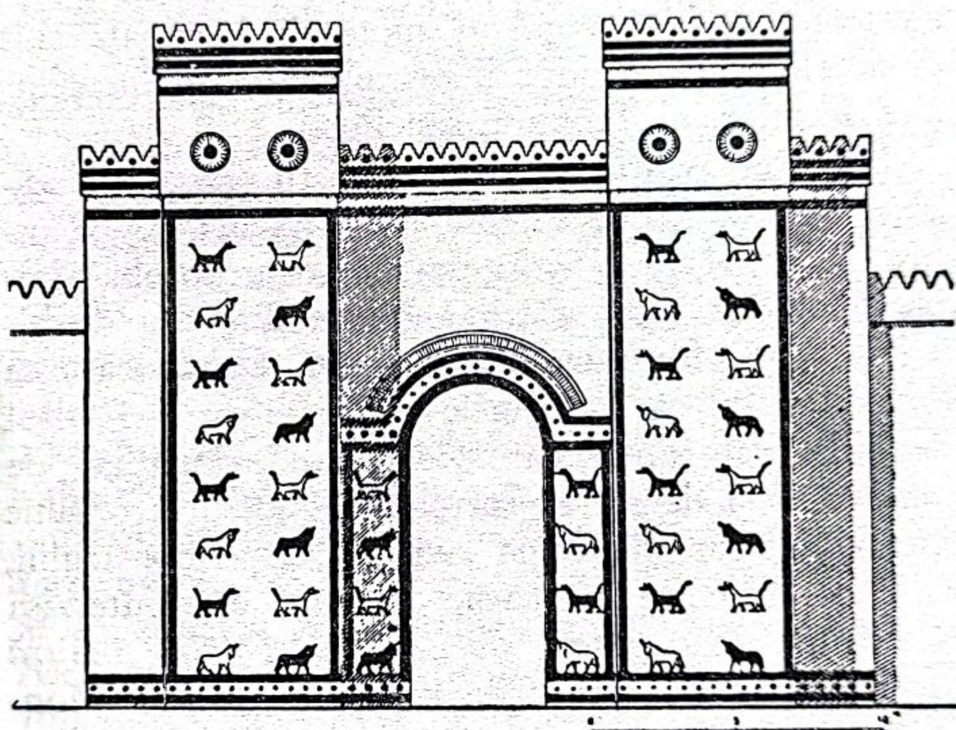
Monștrii sînt poate o imagine a viețuitoarelor inimaginabile, atinse de războiul vorbelor, de Calomnie, ale cărei brațe sînt acoperite de un șarpe. Această luptă ține de senzația resimțită, de misterioasa alianță dintre „om și animal". Nu urmează nici o regresie, ci mai degrabă o *trecere*, care este enigmă și necesitate a unei totalități. Omul pare obsedat de răscrucea forțelor pe care le surprinde. Nu cumva dorește el să le fie depozitar, centru? Misterios proptit și încolăcit, Omul-Remor folosește animalul. „Or, unii șerpi (precum Amphisbenul) își scot ouăle sau șerpișorii prin cap" (Alciat, p. 16).

40 — Dacă n-am fi animați de voința de putere, iluzorie (căreia îi place să-și atribuie atît cauzele cît și efectele), ne-ar surprinde, desigur, „nașterea" monștrilor; *evenimentele* care au loc „fără să ne așteptăm la ele ori să le prevedem". Tocmai pe seama acestor evenimente pun egiptenii, după Firmicus Maternus, geneza hibrizilor.

Provenind din lupta împotriva ființei duble, lupta cu balaurul, tema asaltului și cea a *disputei* aparțin mitului lui Cecrops (sub domnia lui, zeii și-au disputat cetățile asupra cărora voiau să-și întindă stăpînirea). Dar, mai degrabă decît dubla natură sau decît antica Venus — gnoza ne va revela însemnătatea cuaternului (un zar, a cărui față cu patru apare limpede, este așezat pe capul unei figuri nude din Grădina Plăcerilor) —nu se au oare în vedere păzitorul și obstacolul, stăpînul labirintului și al trecerilor? Lupta purtată împotriva dragonului face parte, în iconografia occidentală, din tema revelației prin descoperirea unei cărți, a unei stele funerare, a unui templu, a unei forme. Sensul luptei și natura revelației *anterioare* nu sînt totuși limpezi. Precum scrie G. Van der Leeuw (*La Religion dans son essence et ses manifestations*, 1948, p. 103), lupta „cu" dragonul „nu-i decît un caz al conflictului etern între vechea mîntuire și cea nouă". Dar, prin intermediul hibridului, presimțim tocmai mîntuirea veche. De unde cerbicia în destrucția „monștrilor" figurați în partea de sus a bisericii. De unde și *mitul salvatorului.* (Figura este foarte veche „alături de cea a mamei". G. Van der Leeuw, *op. cit.*, p. 97). Deseori, lupta dintre arhanghel și animal reprezintă substitutul inversat al unui dans — dar a obține pentru om *încorporarea în animal* nu poate fi un fapt de resortul dogmei. De unde și confuziile evoluționiste, și ciudata furie hibridă a Infernului. Împărtășind aceeași eroare, iconografia ce rămîne credincioasă dogmei tolerează monstrul ori îi admite existența, dar, în același timp, nu acceptă regresiunea „nedemnă". Dragonul este însă figurat mai limpede decît o emblemă, iar *hibridul* domină orice scenă narativă. În această lume, și datorită insolenței unei reprezentări excesive (tolerată totuși), personajele animale și „jocul de spirit" care leagă un anume animal de o anume însușire, echivalențele simbolice (sînt bine cunoscute excesele moralizării) nu convin. Alegoria morală, deseori banală ori juxtapusă, nu ne poate face să uităm *latura miraculoasă a metamorfozelor zoologice.* (Aceasta va

deveni sinistră și, încetul cu încetul, sumbră, în Legendă mereu învinsul dragon fiind nimicit).

41 — Supraviețuirea hibridului este cu atît mai surprinzătoare. Ea exprimă libertatea și ambiguitatea: oare îndoiala nu este introdusă printr-o formă animală complexă? Cine e „creatorul" ei? Fără moralizare (ea nu poate fi întotdeauna cauza formelor), *trecerea în corpul animal* ar fi o „pedeapsă" aplicată ființelor ce vor să știe. Hibridul



35. Poarta lui Iștar, plan

semnifică în mod constant „ceea ce nu știm". Vizionarul nu asistă niciodată la nașteri ori la metamorfoze. De unde și aspectul delictual al unei opere care tolerează monștrii, hibridul. Ea folosește echivocul: nu înțelegem „limbajele" instituite printr-o prezență animală, furiile gemelare.

La un nivel excesiv, prin figurația hibridă gigantică, monstrul și dragonul semnifică paza devenită înspăimîntătoare, pentru Occident. La Babilon, „poartă" a tuturor zeilor, șirul de monștri alcătuiește o gardă anterioară Zeului răzbunător

care folosește fiara Apocalipsului și-l învestește pe Arhanghelul său. Există aici un fel de contaminare a puterii prin uzurpare. Pentru a-și demonstra forța, puterea are nevoie de atributul advers, veșnic denigrat. În realitate, ea este o mărturie a anteriorității și *persistenței hibridului*. Monstrul are în pază palatul, comoara, prizonierul sau „frumoasa captivă". Răpus sau rănit, ridicat împotriva Arhanghelului sau Cavalerului, ținut în zgardă, „legat", el continuă să personifice antagonistul, învins de armele omului, de Lance. În apoteoză, triumfători, exprimînd doar enigmatica prezență a animalului panteic, hibridul regal și monștrii înaripați sînt păzitorii pragului, ai căii procesionale, ai locurilor și obiectelor, ai Tronului sau Porții.

Marcînd o altă stare a neliniștii (obsesia revelației este la fel de intensă ca și nevoia de nemurire), *Fiara Apocalipsului* devine „contraproba" implicită a unei perturbații absolute. Populat de hibrizi, șerpi, fiare cumplite (opera fantastică este *labirintul* în care riscurile sînt numeroase: totul depinde de ființa care înfruntă primejdia, de puterea ei și de starea forțelor), Hadesul e o lume interzisă celor vii, după cum văgăuna monstrului, care se hrănește cu carne de om, este interzisă oamenilor. Nu putem deci forța *cealaltă natură* oferită nouă de creaturile înspăimîntătoare. Monstrul androfag aparține categoriei Devoratorilor. Pe aceștia îi întîlnim în acele Infernuri care au nevoie de forma umană în calitate de pradă, fără ca taina mutismului și pasivității „damnaților" înghițiți să poată fi cunoscută.

Această mișunare, care derulează toate fazele supliciului, inspirate de obiceiurile judiciare și de practica torturilor (cunoscută de clerici, ea *urma* să se „apoteozeze" în scenele de martiriu care aparțin istoriei supliciului, nevoii cumplit de tenace de a sfîșia și stîlci, nevoii de acte ucigașe care face din corp o simplă jucărie de cîrpă), își pierde obiectul datorită unui alt obicei, dealtfel condamnat: incinerarea.

42 — Copil fiind, Dionysos a fost ciopîrţit şi devorat de Titani, pe care Zeus, pentru a-i pedepsi, i-a lovit (cu trăsnetul său). Din cenuşa lor a fost zămislit omul (de unde mitul „omului de cenuşă"), care reuneşte „un element pervers", provenit de la Titani, şi un „principiu divin" de la Dionysos, absorbit de către Titani. Cenuşa şi *contaminarea titanică* (sîntem departe de tenebre) fac parte dintr-un ansamblu din care lipseşte orice urmă de sentiment al decăderii. Acest cult sporeşte enigma canopelor etrusce, pîntecoase, avînd în partea de sus un cap, plasate pe un suport cu spătar aproape rotund. Personajul-urnă intră într-un ciclu orfic şi dionisiac. *Phoenix* renăştea din propria-i cenuşă şi se hrănea cu boabe de tămîie.

Printre cele dintîi fiinţe create *de Terra*, Empedocle admisese creaturile fabuloase — Centaurii, Scilele, Cerberii. Sufletele vinovaţilor începură să fie transmutate în diverse forme de animale; iată poate cheia infernurilor lui Hieronymus Bosch, unde tema călăririi animalului de către om este de asemenea frecventă. Dar „suflete vinovate" *şi* justiţiare — demonii polimorfi — tortureză damnatul-călăreţ. S-ar spune că e aici o inversiune a unui element suveran: *îmblînzitorii de cai* (în Infern este „încălecat" mai degrabă boul ori vaca albă), Ares la greci, italicul Marte — zeul călăreţ, Alexandru îmblînzindu-l pe Bucefal. Una dintre funcţiile puterii este de a înjosi (în Infern boul este acela care îl conduce pe damnat); stăpîn al animalelor sălbatice, zeul *deprinde* animalele să i se supună; Arhanghelul ucide monstrul. Ghilgameş, fondatorul Uruk-ului, este celebru prin isprăvile sale: îmblînzitorul sălbăticiunilor nu îngăduie răgaz „nici supuşilor, nici supuselor sale" (G. Contenau, *Le déluge babylonien*, p. 62), iar această mobilitate este semnul fabulosului. Cînd Proteu adormit era surprins pentru a fi silit să prezică viitorul, „ea" se prefăcea „în tot soiul de forme înspăimîntătoare". Hibridul nu se află cuprins în nici o formulă, şi, spre deosebire de fixaţia alegorică, este tributar *mai multora*. În ciuda obscu-
 rităţii sale (niciodată nu asistăm la momentele de

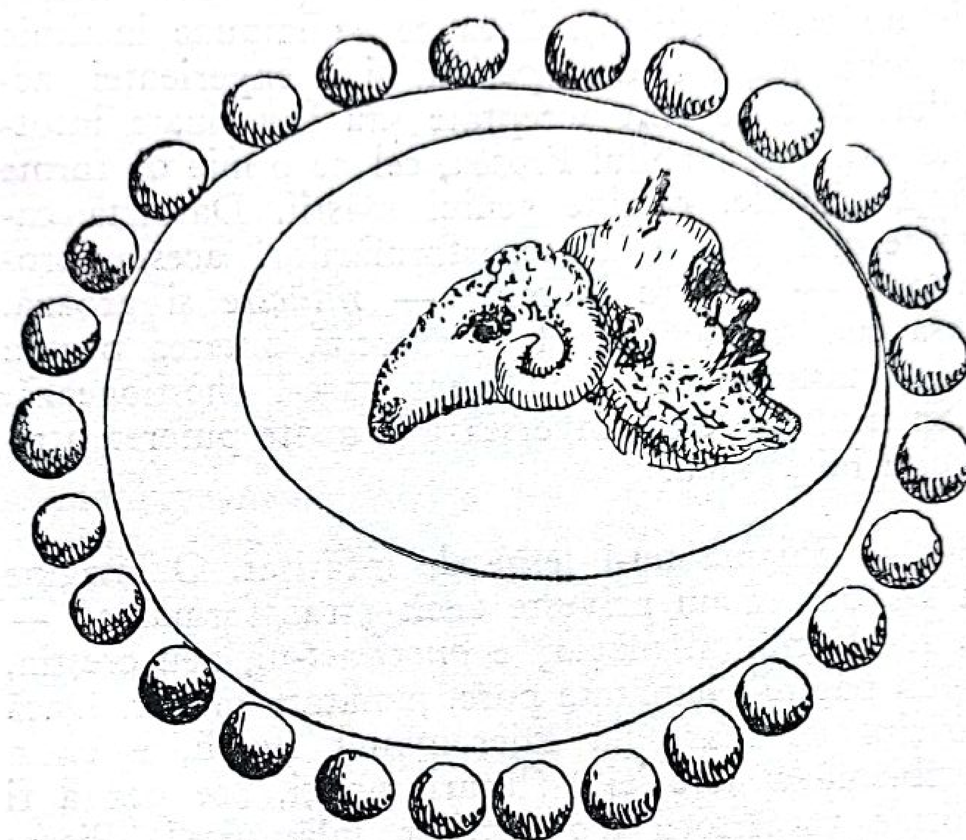
trecere, de formare, *de la o ființă la alta* — de aici „taina" care o „înconjoară" pe Melusina), această noțiune este, în arta fantastică, tot atît de familiară și de răspîndită ca proprietățile miraculoase ale animalelor.

43 — Ele depășesc puterile *ființei duble;* hibridul e mai mult decît o „sinteză" în care ar putea fi recunoscute elemente împrumutate din regnuri diferite. Datorită întîlnirii dintre uman și animal (care va deveni bestialitate pentru Evul Mediu și autorii de Taxe) putem detecta stările vieții și libertății în perioadele fabuloase ori mitice. *Acuplarea lui Pasiphaë* evocă străvechi hierogamii (ținînd de practicile uniunii „sacre", hierodula — precum scrie G. Conteanu, *op. cit.*, p. 62 — reprezintă un nume care „desemnează curtezanele din temple") cu Zeul Taur, cînd preoteasa se oferea animalului „pentru a asigura fecunditatea Pămîntului". Uniunea cu o hierodulă reprezintă un fel de inversiune a acestei acuplări, care nu se limitează la o eră. În India poate fi surprins un rit analog, cu calul; în Egipt cu țapul sacru al zeului Min.

Nu se prea cunoaște „descendența" acestor uniuni. În schimb, porticele medievale admit fabulosul și hibridul, semnele zodiacale, Racul ori Scorpionul, care fac parte din „eșarfa" Zodiacală (*Scorpionul* la pubis, *Racul* la piept). Această predominanță animală, această dialectică decurgînd din actele carnale sau hibride, această însuflețire prin bizar (creștinii au transformat decanii în demoni) justifică „monștrii" jumătate-om, jumătate-animal, însoțitorii lui Ulise, metamorfozați de Circe (în acel *Boccaccio* al lui Johann Zainer, Ulm, 1473), într-atît încît figurațiile infernale și mișunul gemelar par a fi plasate sub semnul lui Circe și al uniunii. Gryllos refuză să-și reia forma umană. *Însoțitorii Rătăcirii* defilează prin fața noastră într-o sarabandă ce pare fără sfîrșit.

Fantezia monstruosului, incoerentă în aparență (omul cugetă asupra „viziunii sale", *răsturnînd* în el însuși ordinea „învăluită", tenebroasă pe care a primit-o), este supusă unor „legi" descoperite

după imagine, după examinarea și punerea în discuție a diverselor sale modalități, grupate în hibrid. Perversiuni și avataruri, aberații (pe care instinctul sau cunoașterea spectacolelor le revarsă



36. *Gryl*, plăcuță gravată din Palmyra

în „imaginație") semne ale animalității și *ivirea* hibridului, iată elementele ce caracterizează străvechiul vis al puterii de transformare. De fapt aici intervine o verificare, prin intermediul *imaginii*, a „puterii magice", nedefinite, care îngăduie unei ființe oarecare să capete formă animală. Într-o altă perspectivă, hibridul și formele luate din real și din *situs* (se știe că personajul este loc) rămîn una din mărturiile spațiului insondabil în care se mișcă existența terestră. Cu ajutorul artei fantastice (ea vădește, în acest domeniu, nenumărate legături cu „arta magică"), omul devine martor și agent al acestor metamorfoze. El nu stăpînește însă starea fiecărei apariții. (Acest gen de enigme nu e neverosimil: dispunem noi oare de „filmul"

fiecărei opere?) Dacă metamorfoza este unul dintre modurile de a „pătrunde" în corpul altuia, de *a fi* acest corp și hibridul (mecanismul ei posesiv nu poate fi contestat), straniul nu-i totdeauna pe măsura celui care stă la pîndă. El trebuie să țină seama de *ființele care se revelează* (e vorba, atunci, de un ciclu ofidian). Ceea ce se impune instituie o nouă etapă a descoperirii, și a experienței actelor, care nu sînt acceptate sau favorizate întotdeauna. Insesizabilul Proteu, cel cu o mie de forme imprevizibile, rămîne geniul măștii. Datorită caracterului insolit al transformărilor, acesta provoacă — printre Nereide — *rătăcire* și groază. Așa cum am arătat, el își exercită puterea pentru a se sustrage din fața celor care-l chestionează. „Spiritul profetic" inversează și abate puterea atribuită lui Proteu.

44 — Enigma nu-i lesne de înfățișat. O imagine a sa (dar ea nu privește decît „transformarea" — a lui Lucios în măgar) e *onochoet*-ul, zeu creștin, spun păgînii, jumătate porc, jumătate măgar. Dacă ariciul de mare, la Hieronymus Bosch, e ca o emblemă a „ereziei", fluturii uriași, „ce par a fi forme tranzitorii ale geniilor înlănțuite" (Pierre Mabille, *Le miroir du merveilleux*, 1940, p. 10) sînt semnul unei forțe neașteptate; în *Căderea Îngerilor* revoltați, de Bruegel, fluturele cu două aripi deschise pieziș (întîlnit și la Bosch), ar fi Sargatanas, brigadier situat imediat sub Arhanghel — după „Le véritable dragon rouge" (Avignon, 1522).

Jumătate-cal, jumătate-grifon, *hipogriful* celebrat în romanele cavalerești și în *Orlando furioso*, descinde din *grifonii* paznici (ai minelor de aur, în arta turanică). Pe capitelul bisericii San Giovanni in Borgo (Pavia; Expoziția Comorilor de artă din Evul Mediu în Italia, Paris, 1952, n. 90) sau pe vasul de aur din Sainte Colombe (Déchelette, III, f. 221), pe canopa din Chiusi ori la Bayeux, grifonul este înrudit cu *sereful*, paznicul mormintelor în Egipt. El rămîne animalul sacru al lui Apollo, iar relațiile sale cu „lumea de dincolo" ar fi ates-

tate de sarcofagul din Haghia Triada, unde se vede un car tras de doi grifoni înaripați. Ființa dublă nu e simetrică; iar *hidra* rămîne ca o forță a vieții (ne gîndim la vreun „strămoș" al Fiarei din Apocalips): „de-ndată ce-i este tăiat un cap, alte șapte cresc în locu-i". În acest univers halucinant hidra este zeul-șarpe, Nin-gish-zi-da, stăpîn al Pămîntului.

Numeroasele-i substituiri transmută *creația hibridă* (se-nțelege de ce e refuzată de dogmă) de pe Pămînt în cer sau în Infern. Tainice, *animalele-suflete* din cer, la Bosch, par a fi trimise „în locul îngerilor" (figura e detronată) *de către* magician sau vrăjitoare. Morții iau această formă, de suflet-pasăre ori sfinxă, pentru a-i vizita pe cei vii, iar însemnătatea acordată zborului păsărilor frizează „sinistrul". Răpitoarele, hîdele Harpii, sînt demoni primejdioși; li se pun în seamă numeroase rapturi. Acest „fapt" va fi dezmințit de Extaz, de Înălțare, de Învierea corpurilor; ne aflăm însă în fața imaginii *sfincsei* cu corp de leu, cu sîni și cap de femeie, care reprezintă una dintre formele acelei *Seelenvogel,* ale sufletului-pasăre.

Animalele acvatice fabuloase (*makara* în iconografia budistă) au drept dublu, lucru curios, delfinul (complexul iconografic „delfin-pasăre" caracterizează chipul lui Makara) și păsările stymphalide din ciclul Muncilor lui Hercule. Păsările-iepe devin *Himeră,* leu în față, dragon în spate, cu un cap de capră ce sufla flăcări. Bizara persistență a caprei amintește, poate, rolul ispășitorului, evicțiunea fiind legată de o purificare, de o creație. Himera veghează în „locuri înalte" precum *sfinxul* hieratic păzește tronul sau parcul. Atribut al puterii, nelipsind din sediile legate de plăceri și enigme, el a alcătuit din animale ale zodiacului (corp de leu, aripi de vultur scorpionic, bust de om).

Formarea hibridului e dramatică, iar geneza imaginilor devine ecloziune. Jumătate om, jumătate taur, întemnițat în labirintul construit de Dedal (regăsim un labirint chtonian, prin prezența

 rămășițelor de cadavre, sub dragonul lui Carpac-

cio), fabulos și interzicînd „reîntoarcerea la lumina zilei" a prăzii umane, *Minotaurul* se hrănește din răscumpărare, din tributul ce i se oferă. Dacă *Centaurul* rămîne „om total", el este de origine și esență semidivină. Geniu al naturii, al lumii morților, al Timpului, răpitor de femei, mîncător de carne crudă, el reprezintă una din figurile *hybris*-ului, ale lipsei de măsură care, în



37. *Labirint* de la Catedrala din Chartres



38. *Legenda lui Dedal,* piatră gravată, Montfaucon

ciuda tributului sau riscului, caută să-l facă pe om să-și uite „condiția de muritor". Nu poate surprinde faptul că hibridul este ca încarnat în membrii confreriilor de inițieri și măști, că el figurează în arta fantastică. Prins între aspirația spre nemurire și nevoia de a uita sau depăși „această condiție", omul bravează mai lesne decît imaginea. Dar afrontul, „crima", primește pedeapsa, cel puțin în ciclul Eriniilor și al Păcatului.

45 — Sensul destinului astfel supravegheat e ca o imagine a primejdiei și a pericolelor. Îndelungata istorie a patimilor omenești, și a înfrîngerilor, de după Babel, dezvăluie forțe primejdioase. Cele trei *Gorgone* (Meduza, Euryale, Stheno) îi împietreau pe toți cei ce se uitau la ele. Agresiunile neașteptate și paza prin înspăimîntare (dintele Meduzei este plantat pe buza superioară asemeni unui cîrlig, excepție făcînd capul executat de

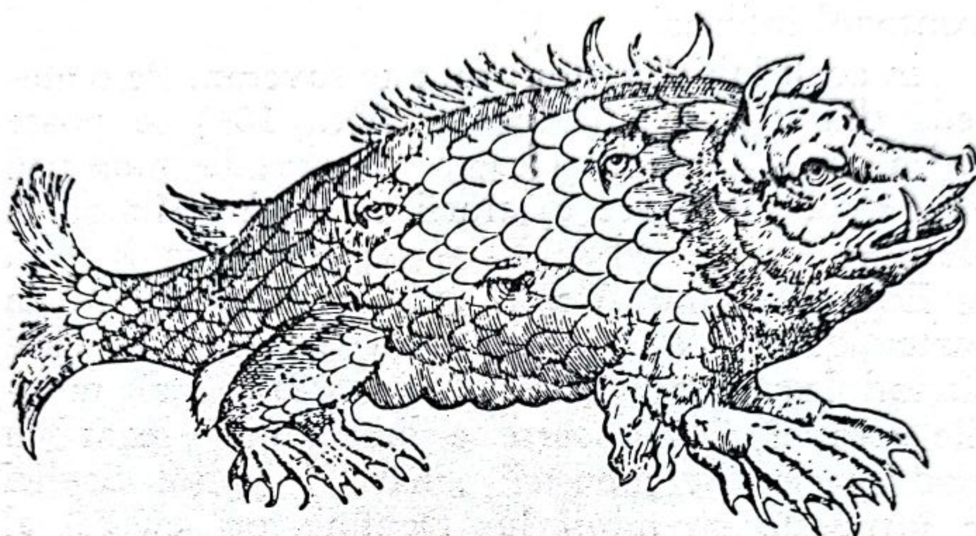
Bernini), au replici ciudate în *pasărea gigantă*. Garuda, „vehiculul" lui Vișnu, pare a fi strămoșul hibrizilor din arta fantastică; iar ciclul capului de „om" prevăzut cu cioc capătă în opera lui Bosch ori Callot însemnătatea pe care o cunoaștem. (Garuda și personajele zburătoare sînt reprezentate în general cu ambele picioare încovoiate, unul fiind avîntat înainte. O altă figură păzitoare, dar inversată, *ființa bifurcată* încheie frontonul infernal.)

În acest labirint monstrul este suveran. Pe o monedă din Thurium (Lucania; BN., 104) se poate vedea capul Atenei cu cască, decorat de monstrul *Scylla*, personificare a stîncii ce bară strîmtoarea Messinei, cu Charybda — vîrtejul ce-i stă în față. În Emblemele lui Alciat, „diforma Scylla este, în partea de sus, o femeie frumoasă: dedesubt cîini lătrînd la monstrul infam" (p. 92). Dacă miturile creației sînt o sursă a bestiarului, legat în mod special de monștrii „marini" (mitul Scyllei se înrudește cu mitul lui Daphnis ori cu cel al lui Mirrha), constelațiile aventurii și „limitele" primejdiei nu sînt ignorate de hibrid, sau de către formațiunea monstruoasă. Proliferarea este unul dintre semnele Rătăcirii, ale Călătoriei — e cunoscută isprava lui Hercule „în tărîmul de sub pămînt" și anume îmblînzirea lui *Cerber*, cîinele tricefal ce păzește Hadesul.

Această multiplicare a fețelor, a părților sau a formelor, are drept corolar o anume obsesie a unicității și a însingurării. Hibridul e caracterizat de autonomia sa (nu este cel mai neînsemnat paradox al acestei creații). De la *Licorn* la Phoenix, care era „unicul reprezentant al speciei sale" (cuvîntul e trădat de legendă; metafora maschează singurătatea Phoenixului), poate fi descoperită o cale care ne duce la ciorchine, la proliferare. Această pluralitate e dictată de o necesitate absolută.

46 — De vreme ce absurdul pare a fi unul dintre semnele hibridului (nu era oare *hybris*-ul, disproporționatul de domeniul evidenței?), putem

detecta, în cîteva cazuri precise, un fel de „nebunie a rațiunilor", aflată *sub semnul lui Argus.* Unele versiuni îi atribuie o infinitate de ochi, răspîndiți pe întregul corp; iar ideea de animal, de om (sau de „cîmp care vede" — într-un desen al lui H. Bosch aflat la Cabinetul de Stampe din Berlin) care privește cu toate aceste părți ar



39. *Monstru,* Aldrovandi

putea fi o replică la prezența animală, fascinantă, la întrebările destinului, cerului și pădurii. Fără a putea crede în întreaga eficacitate a stavilelor, sau a spațiilor oculte, omul își instalează rețelele împotriva forțelor adverse — împotriva Ochiului. *Bes,* cel cu ochii lui Horus, Argus, cel atoate-văzător (Panoptes), nu sînt imagini ale cerului. Argus cel cu două capete și ochi diseminați pe corp (pe craterul cu figuri roșii din: Ruvo Cook, Zeus, II. p. 380, fig. 287) este legat de mitul lui Osiris, de ciclul lui *Bes panteicul.* Această figură nudă, în picioare, deseori ithifalică, este prevăzută cu patru aripi desfăcute și patru brațe; în cele patru mîini poartă atribute ori embleme întîlnite nu o dată: sceptre, bice (în opera lui Niklaus Manuel Deutsch, la Berna), leu, gazelă... Este oare creatorul universului (zeul „conținut în creatura neobișnuită") ori soarele înaripat care pîndește? Pe o monedă din Namnetes, „triunghiul solar" înca-

drează ochiul. Se știe că atoatevăzătorul Mithra e prevăzut cu nenumărați ochi. Cine poartă în el *privirea*, poate lupta. Masca posterioară (a demonului) sau cele de la articulații nu sînt o simplă glumă: pe figura panteică, genunchii reprezintă „capete de leu", iar coada (ridicată sau răsucită în spirală, în scena luptei împotriva balaurului, la Carpaccio) atinge adesea solul.

Această figură compozită constituie un fel de cheie a teritomorfismului, caracteristic, precum se știe, religiei egiptene. Dacă zeul panteic este un Horus, reprezentările corpului cu ochi diseminați generează o stare de fascinație, de supraveghere care înlemnește. În viziunea profetului Ezechiel (1 și 10) cei patru *Heruvimi* înaripați care transportă prin cer tronul învăpăiat al lui Iehova au „tot corpul, spatele, mîinile și aripile pline de ochi". E cunoscută emblema lui Alciat (*op. cit.*, p. 37), *ochiul în mînă* — „ochiul în mînă crede că lucrul pe care îl vede e al său" și, mai apropiate de vremea noastră, gravurile lui Hans Belmer. Prin ceea ce devine ființa umană în contact cu un obiect și prin intermediul lui (am văzut care este însemnătatea fenomenelor de contact — Numa așterne „atît una cît și cealaltă blană pe pămînt"), se revelează un foarte ciudat hermafroditism, cel puțin „cît ține incubația" și nevoia de expansiune ori de viziune: „apare Faunus", prefigurare a lui Silenus, cel cu urechi ascuțite.

Hibridul e un semn al omului, împrumutat zeilor. Neîncetat vrem să fim completați ori să intrăm în relație. *Purușa,* omul cosmic, este prevăzut cu „o mie de ochi", iar Mithra cel cu „zece mii de ochi" ordonează esența pluralității cu ajutorul hibridului pe care începem să-l redescoperim în cuprinsul acelei „povestiri" vizionare și, în mare parte, nedescifrate, care este arta fantastică. Ochiul închis, drama Fiului Omului nu pot șterge din memorie anterioritatea — ochiul ce trece prin apa regeneratoare (Pietà), zeii ce tremură la *ivirea ochiului.* Arta fantastică nu e decît o lungă istorie a fascinației, deviată însă. „Bes-
 tiarul ochiului" cuprinde gazela (ochi negri, mari,

„foarte vioi"), unicornul, cucuveaua, păsările nocturne. Invizibila supraveghere capătă lesne, în figurația iconografică, forma ochiului înscris într-un triunghi. Loc al *înscrierii*, triunghiul reunește puterea cu triada — dar ansamblul este cuaternitate. Se cunoaște conflictul care o opune Trinității, lăudată fără temei ca reprezentînd „simetricul", ordinea și unitatea (cf. Ptolemeu, *Quadripartitum*, XII).

Conflictele remușcării și ale suveranității sfîșie puterea, „Ochiul lui Dumnezeu" *ascunde* o mitologie de infinită bogăție, care va fi dezocultată de către dogmă. Exprimă Ochiul plăcerea de a iubi sau puterea înspăimîntătoare? În Infernul lui Hieronymus Bosch (Grădina Plăcerilor), un personaj neînveșmîntat poartă cu nepăsare în creștet un zar. Raza puterii pare a se confunda, într-o inversiune primejdioasă, cu „ochiul rău": privirea ațintită pe furiș sau iradiind o lumină nefastă. Această denunțare a vizionarului e vădită în scenele de execuție ori martiriu. Ochiul „oblic" al judecătorilor, din imediata apropiere a supliciului, arată cît de tare *nu vor* aceștia să fie martori ai actului poruncit de ei înșiși. Ei se retrag într-un mutism proteguit de stavila privirii. (Faptul că protectorul păgîn al sfintei își pierde cunoștința — în retablul sfintei Iulia de Bosch — întărește această impresie). Sfetnici fiind, ei iau drept martor *echivocul* care, întipărit pe un obraz ori inclus în fapte, reprezintă o pecete a hibridului. Nu sînt ei oare prezenți, și totuși absenți de la scena reală, atroce? Acest „dincolo omenesc", corpul țintuit, așteptarea dementă și gestul negării, semnificate de Supliciu, Călău și Judecător, pun problema puterii teribile a omului care ordonă ciopîrțirea și infamia. Judecătorii nu sînt nicidecum niște suverani care acționează doar cu privirea. Complici ai unei „legi", ei recurg la privirea totalitară, la fascinație: direcția piezișă amenință. „Omul legii" se simte primejduit, dacă, bineînțeles, nu e orbit de orgoliu sau de misiunea îndeplinită.

Arta fantastică nu cuprinde nici un omagiu adresat Judecătorului: *dimpotrivă,* denunțarea lui e vădită. Dar cine o aude? Magnetismul lustral al privirii este invertit în „legalitate". Tot ce-i deschis înșală, iar nebuna Margot își continuă treaba. E de înțeles nevoia de protecție într-o operă care e aventură și îndrăzneală. De unde și figurațiile neașteptate. Ele ar putea părea obscene, deși sînt dictate de nenumărate motive: hibridul (nicidecum Judecătorul) reprezintă locul sau centrul unei gestualități erotice, al unei figurații adverse. Atributul esențial al lui Priap posedă virtutea de a abate „ochiul rău". În epoca romană falusul era purtat ca o amuletă, ca un „prezervativ" împotriva ochiului rău. Importanța dată organelor genitale este evidentă: miile de ochi ai lui Indra sînt figurări ale organului femel, „transformat în ochi", după H. von Glasenapp — iar „simbolismul" scoicilor și al uriașei coji de ou are, și el, un rol protector. *Pudendum-ul magic* alcătuiește o plasă a Armidei, iar valoarea magică a cochiliilor sau a perlei, semne și fapte ale puterii, e folosită, la H. Bosch sau la Fouquet, într-o artă în care degradarea simbolurilor nu reprezintă încă un act încheiat.

Ithifalic, vioi, peștele surprinde. Imaginea sa era considerată eficace împotriva ochiului rău. El figurează între cele două „palme ale fathmei", la Tunis, ori în operele lui Bosch. Valențele obiectului ori ale fragmentelor conferă formei o putere al cărei sens nu-l cunoaștem totdeauna. Numeroase convergențe ne scapă. În general, ceea ce devine atribut — coarnele terminate cu bule (înfundate ca niște „proptele") — îl face pe adversar să dea înapoi. Pe o monedă cipriotă (reprezentînd templul de la Paphos), cei doi piloni din centrul monedei poartă în vîrf „coarne de consacrare" terminate cu bule, regăsite și pe războinicul sard cu patru mîini și patru ochi. (Pe o altă figură coarnele încing „sfera".) Există, în aceste rețele, voința de a instaura un cîmp de suveranitate.

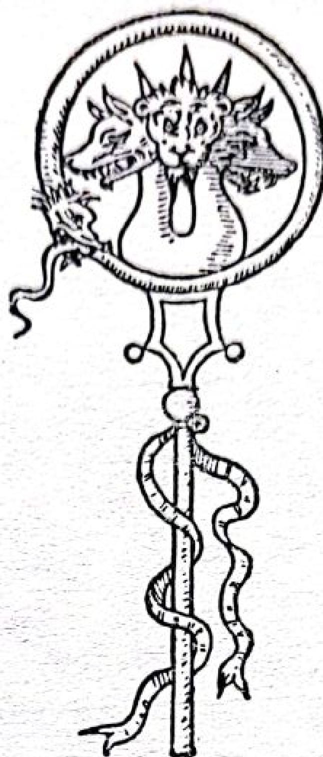
„Simbolurile" prin care e figurat soarele: zvastica, tripla pecete, roata (învăpăiată, cu patru spițe, prevăzută cu aripi: *shamash*), globul înaripat ne îndreaptă atenția asupra unei figurări socotită insolită — *soarele și ochiul.*

Pentru zoroastrieni, soarele este ochiul lui Ormuzd. Potrivit unui text ermetic (citat de A.—J. Festugière, *La Révélation d'Hermes Trismégiste,* 1950, I, p. 148), „Soarelui i-a fost dată stăpînirea asupra ochilor". Potrivit doctrinei egiptene, soarele și luna stăpînesc fiecare cîte unul dintre cei doi ochi — iar *misticul delta* (ochiul într-un triunghi înconjurat de raze), izolează ochiul sau încadrează numele, semn al puterii. Fără îndoială că persistența cultului heliolatru a fost exagerată, dar Zeul-Soare, Soarele apoteozei, Regele-Soare au intrat în istorie sau mitologie — iar „Dumnezeu" expus sub Sfintele Daruri, în azimarul liturgic (o figurație de forma soarelui), primește fumul de tămîie, un parfum de sacrificiu închinat soarelui. În templul zeilor palmirieni, la Dura-Europos, sacrificiul cu tămîie, în fața lui Bel, Arsu, Aglibol, celebrează ființe statornicite pe sferă.

„Soarele de neînvins", *Sol invictus,* zeul solar, psihopompic, reprezintă semnul puterii. Soarele atrage spre el viața, el cere sacrificiu, dramă. Minunatul lampadar etrusc de la Cortona, în centrul căruia soarele are forma unei Gorgone, constituie o imagine a lumii.

47 — Galeria de imagini monstruoase și fantastice nu măgulește nici o ființă. S-a putut vorbi astfel de satiră, de umor. Au fost date însă uitării revolta, coalițiile oculte. Omul revine fără încetare la vechile sale visuri, iar propagarea monștrilor scoate la iveală aspecte ale lumii hibride aflate „în sînul ordinii" sau ale unei epoci numite clasice. (Operele lui Aldrovandi au fost publicate între 1599—1668, în epoca lui Van Dyck, Velázquez, Rembrandt, Rubens, Murillo . . .) Încetul cu încetul, această teratologie ajunge să folosească figurile în afara mediului lor: Apocalips, Infern, Ispitiri, Conjurări. Un univers halucinant se com-

pune în jurul ființei tricefale, a acelei aberații a naturii, figura lui Serapis. Creaturile hibride exis-



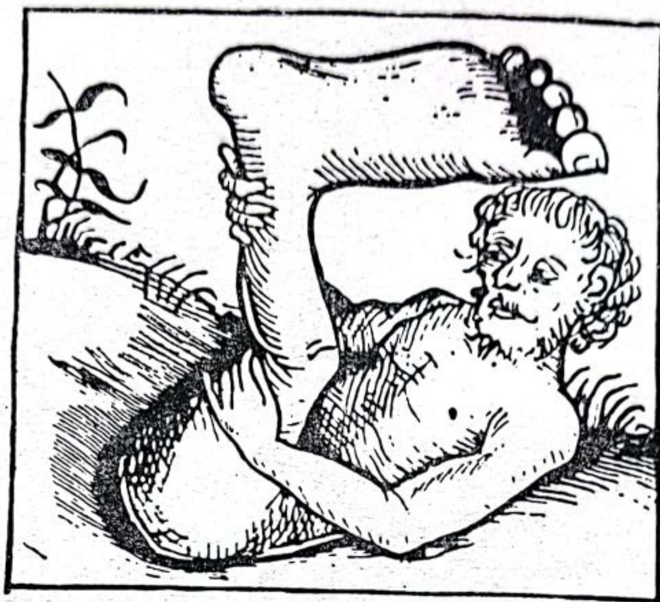
40. *Serapis*, Visul lui Poliphilos



41. S. MUNSTER, *Oameni monștri*

tă din toate timpurile; ele pot fi găsite în toate civilizațiile, iar *Oamenii-monștri* ai lui C. Megen-

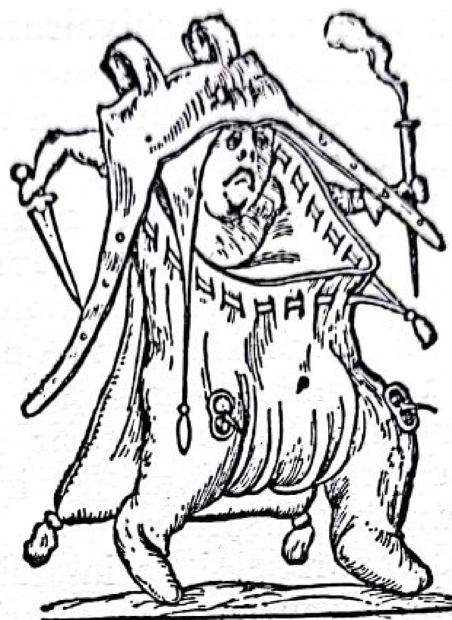
berg (Augsburg, 1470) au drept strămoși Acefalul, Sciapodul, Bes-ii. Leul acoperit cu solzi, reprodus în Cronica de la Nürnberg (1493), și „monstrul cu cap de leu" a cărui carapace este armată cu cîr-

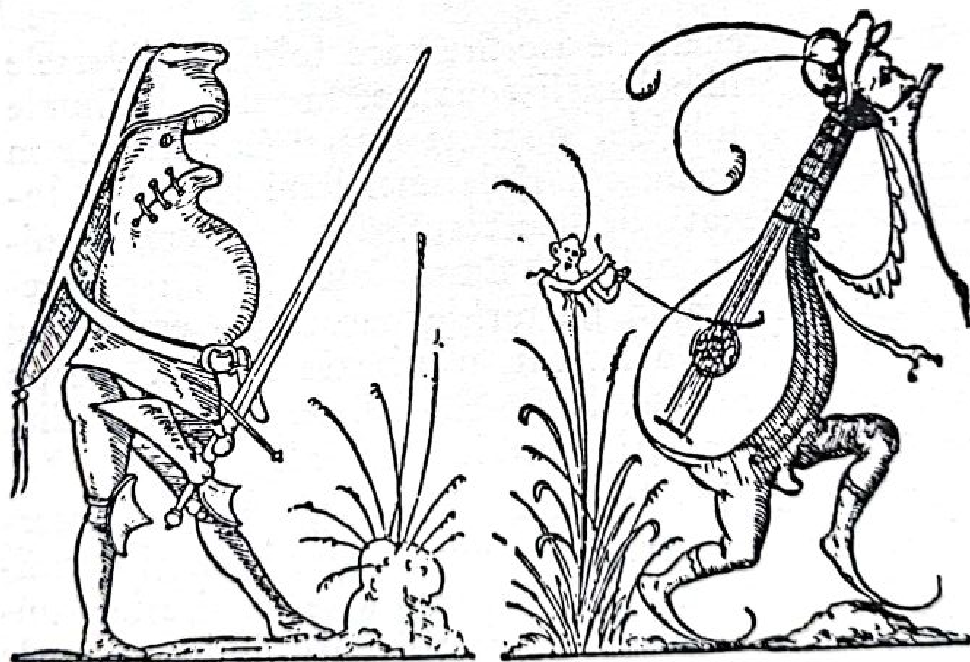


42. *Sciapod*, din Cronica de la Nürnberg

lige și sulițe, *Tarasca* („un om îl face să verse șerpișori pe ochi și pe gură"), nu slujesc defel intențiile iconografice. Arătat mulțimii ori în cadrul unei adunări, monstrul se laicizează, fie și numai datorită manipulărilor impuse (prin folosirea aquamanilului?). El scapă de Arhanghel, dar nu și de servanți. Vițelul-călugăr, pe care Luther l-a făcut să se nască la Freiburg în Saxonia, în 1523, intră în istoria monștrilor, colecțiilor sau corpus-urilor. O întreagă astroteratologie se grefează pe acest bestiar uman. El trăiește în obsesia lumii. Miracolele lui Grünpeck (1502) reproduc doi sălbatici păroși sprijinind luna. Influența exercitată de *Recueil de la diversité des habits* (Culegere a varietății veșmintelor) de François Desprez (1562) sporește acest inventar al ființei care nu mai este nudă. Obeză, muziciană, militară, ea devine martorul sau semnul Miracolelor. Înmulțirea creaturilor ciudate reîncheagă ori regăsește vechea viziune a lumii „transfigurate" prin uluiri, acea epopee a ciudățeniilor, a marilor spaime — care nu-și

pot explica „motivele generării monștrilor". Este regăsit astfel diavolul, sînt regăsite ființele compuse, între două infernuri, cel de aici și „cel" de dincolo.





43. Burduf, Cioc și sabie, Lăută, „Silenus", în Desprez

Nu o dată arta fantastică a folosit locuri și curente opuse. Mitologie, Gnoză, Embleme, Veșminte — toate se amestecă în opere în care deseori e dificilă identificarea tuturor detaliilor (precum „pendulul" la Hieronymus Bosch). Această

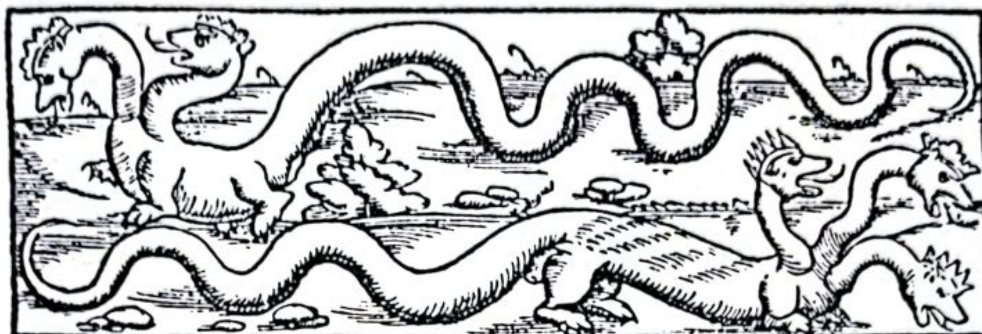
imagine a lumii este în realitate o cosmografie care stabilește locurile hibridului, precum acel „în cer" și sfera. Dacă victoria unui personaj sfînt semnifică Triumful creștin, forma unui monstru particularizat (fără a admite, cum făcea biserica într-o vreme, că dragoni reali au putut exista pe undeva) nu este totuși echivalentul unei narațiuni simbolice. Orice figură creează un loc. Acest loc e un labirint, reprezentare plastică, aventură și persistență a vestigiilor.

Deși fiece lucru se înfățișa celor vechi printr-o pildă, faptul acesta nu reprezintă cheia exegezei tipologice, posterioară manipulării figurilor. Trebuie să descifrăm datul obiectiv ori suprareal fără a recurge la ajutorul intenției sau al versiunii morale. Faptul istoric pare deseori mai rațional decît o credință, iar istoria este jalonată de forme ce alcătuiesc un limbaj uitat. Acest mijloc de expresie și de instruire este tributar formațiunilor gemelare sau hibride.

48 — În scenele de ispitire care folosesc diversele resurse ale simbolisticii acvatice, precum și ființele „informe", hibride, apa este spațiul semnificativ în care se desfășoară copilăria unei lumi interzise. Întotdeauna legată de spectacol, apa îngăduie reunirea volumelor hibride. Există aici un fel de geneză gigantescă, o parturiție barocă — embrionul fiind un hibrid aflat într-o mișcare pe loc. Inerția ființelor micșorate, la Bosch și Bruegel, este vădită — acestea par a fi „țintuite" de sol.

Între condiția larvară și starea de germen intervine descompunerea, o anume regresiune, și germinarea — puterile care așteaptă a se manifesta. Amfibia, peștele (semn al fertilității), hidra, șarpele de apă, Nâga, adorat „în preajma" iazurilor, apa doldora de monștri, capetele Leviatanului, animalul misterios Syngnathus, sau trompeta, fiara mărilor, șarpele unduitor, faimos prin șerpuirile sale (Apocalipsul lui Isaia, XXVII, 1), alcătuiesc o faună stranie în cadrul căreia Taurul marin joacă un rol de prim rang. Dar între Dionysos — taurobolul (primăvara ce aduce cu sine umiditatea este

celebrată prin cult), călărețul din scenele de infern ale lui Bosch și ființa care intră în pielea unui taur (mormîntul lui Rekhmara, Ph. Virry, P., 1899, pl. 26), alegerea n-are temei — ciclurile sînt întot-



44. *Monstrul șerpuitor*

deauna antagoniste (naștere, regresiune), iar *pielea* ar fi aici simbolul „învelișului teluric" sub care se descompun grăunțele. Dar descompunerea prin umiditate este legată de germinarea plantei noi.

Apa originară, în calitatea sa de corp matern — în legătură cu peștii sau alte creaturi primitive, ihtiomorfe — este o concepție ce nu pare necunoscută pictorilor fantasticului! Hibridul și apa, în Ispitiri, se amestecă în nenumărate rînduri — iar ființele ihtioide, create din apă (încropită, după Anaximandru) și din pămînt, ne apropie de element — de apa originară, cu atît mai mult cu cît, după un citat din Censorinus, „înlăuntrul acestor ființe, s-au format oamenii".

Elemente și hibrizi, dezordine și metamorfoze sînt neîncetat reunite în scenele artei fantastice, fie că e vorba de Păcate sau de intervenția care tulbură desfășurarea firească a lumii. Cele Trei Miao, Bufnița tricorporală, asupra cărora planează vina de a fi stricat mecanismul timpului, au fost îmblînzite de un erou care ocupă locul de excepție. Supraviețuirea eroului sau a personajului nimbat face să fie trecute în umbră ființele devorate (Infernul își va lua revanșa); iar omul își arogă locul războinicului sau zeului mobil. În figurație, soarele și luna devin chipuri (Mapamondul din Pisa); Sălbaticul, părosul susțin scutul; zeul cu o *mie de*

capete; Gigantul, „cel cu o sută de mîini"; Graiele prevăzute cu un singur ochi și un singur dinte pe care îl foloseau, pe rînd, toate trei.

Într-o poemă orfică (Orphic, fragm., n. 168, v. 10—30), pot fi găsite echivalențe datorate fără îndoială cine știe cărei melotezii zodiacale: cap=cer; ochi=soare și lună; intelect=eter; umeri, piept și spate=aer; pîntec=pămînt; picioare=mare (monstrul anguiped e amfibiu); tălpi=rădăcini ale solului, Tartarul, extremitățile pămîntului. Sciapodul inversează ordinea lucrurilor. Ascunzișul său s-ar afla sub bolta lumii.

49 — Ciudățeniile „autentice" (nu o dată sînt luate din Pliniu ori Sidrach) se învecinează cu cele de adaos. Opera Maestrului Metopelor din Modena (prima jumătate a secolului XII) cuprinde, în acest sens, numeroase enigme. „E vorba de figuri (. . .) al căror sens nu mai este cunoscut." În pofida acestei mărturii, una dintre ele nu este de nedescifrat: un personaj în genunchi, cu spatele drept, susținîndu-și capul cu mîna stîngă, atingîndu-și crupa cu cea dreaptă, are în spate un al treilea braț, mai puternic, ținînd un sul.

Una dintre temele orfismului este salvarea sufletului prin moarte (Thanatos), „îndelungul somn veșnic". În cele mai multe Mistere, credinciosului i se „revelează" lumea cealaltă (plăcuțele lui Hermes înfățișează acele „locuri") și mijlocul de a-și asigura acolo mîntuirea. Pe mormintele africane, mortul ține un *volumen.* Acesta poate fi cartea destinului (care a pronunțat condamnarea la moarte); dar poate configura și „cultura căpătată prin moarte" (fapt care-i aduce celui mort eroizarea) — iată teza lui H. I. Marrou în *Mousikos Aner;* în sfîrșit, e vorba poate de un *hieros logos.*

Pe zidurile mormîntului *dei Sette Camini* (tomba Gollini), lîngă Orvieto, strămoșii reuniți în Infern așteaptă sosirea unui mort tînăr ce poate fi văzut, în partea opusă, pe carul său, însoțit de o *Lasa:* aceasta arată un sul pe care sînt scrise faptele „noului supus al Hadesului". Cel de-al treilea

braţ este oare braţul care învinge? *hyper dexios*-ul scribului? „Sulul“ este el cumva un substitut al tăbliţei de natrolit care slujea drept recomandare în faţa tuturor zeilor întîlniţi?

Toate modurile de circulaţie, toate *circuitele* sînt figurate în hibrid — dar această figuraţie este echivalentă semnului exterior a „ceea ce circulă în interiorul“ corpului fiinţei, frecvent numită „divinitate“ tricefală ori ambidextră. Această fluiditate impune o multiplicare a funcţiilor. *Hecate* prezidează răscrucile care sînt prin excelenţă locuri destinate magiei şi manipulărilor oculte. Avînd trei trupuri şi trei capete, ea face parte din familia vrăjitorilor, Aeetes, Medeea, Perses, „care, datorită cunoştinţelor sale, era cel mai strălucit“ (Hesiod, *Teogonia*, 375 urm.).

50 — Străvechea temă cosmogonică este, fără îndoială, legată de primejdia survenită. *Geryon*, gigantul tricefal „al cărui corp era triplu pînă la coapse“, avu o soartă prea puţin demnă de invidiat („Hercule cel Puternic îl ucise“; Hesiod, *Teogonia*, 289—290), *Phoitos* rătăceşte fără ţintă, mînat de delir, de o nebunie născută din lipsa de măsură; *Gorgonele* stîrnesc groază. Dacă figurile sînt plasate pe faţade pentru a dezarma ochiul rău (cf. F. T. Elworthy, *The Evil Eye*, 1895), faptul nu se datorează oare puterii Hibridului? „Pietrificarea“, siderarea, orbirea, „entuziasmul“, crima (Catoblepas ucidea printr-o simplă privire), toate acestea sînt evenimente legate de hibrid şi de *transgresiuni*. Perturbaţiile introduse se datorează cu precădere rolului părţilor — capul înspăimîntător — sau privirii. Canopa reprezintă mai mult decît o figură emblematică. Ea protejează şi introduce o gestualitate ale cărei reţele sînt în parte descifrate cu ajutorul dactilologiei şi sensului direcţiilor. La baza Canopei din Chiusi, cele patru figurine amintesc de fiii lui Horus.

Însemnătatea dată limbajului „primitiv“ este departe de a fi exagerată. Numeroase figuri utilizate în exegeza iconologică aparţin unor lumi anterioare şi, în ciuda degradării simbolurilor, au

ajuns pînă la noi. Dublul *Ianus* este „zeul inițiat". El face slujba de introductor; iar teologia zeului nu era, pe acea vreme, confundată cu dogma. Fie că e vorba de un prag material, fie că e vorba de unul figurat, „de inițierea acțiunilor", de spa-



45. *Ianus ca suveran inițial*, gravură alchimică

țiu ori de timp, Ianus se află la „început". După Varron, „tot ceea ce începe se află în Ianus". Hibridul are deci un sens ordinal. Primul zeu este „cel care deschide și închide", fără ca prin aceasta să fie cel mai puternic. Dubla față aparține unei serii de forme gemelare orientate în direcții opuse. Chiar dacă nu ne gîndim nicidecum la *natura* sta-

bilită de forme, Ianus și Argos stăpînesc totuși istoria căilor de acces.

Gemelări indiscernabile iau ființă prin purtarea măștii, a învelișului animal, sau prin prezența unei părți animale. *Gorgoneionul* își scoate limba înspre dintele unic. Datorită măștii, blănii, parte animală (esențială în „incubație"), corpul este sustras contingenței. Adaosul recunoscut în hibrid exprimă „încrederea, *momentul* psihologic ce se poate atașa unui act ce înseamnă înainte de toate o manifestare de rezistență biologică, obținută grație unui obiect ori unor cuvinte magice". (Marcel Mauss, *Techniques du corps,* p. 271).

Astfel, măștile, figurile policefale nu sînt ilustrări ale unei forțe: lipsite de ornamente vane, aceste figuri semnifică un moment al circuitului, al urmăririi și al actului care impun un sens cu totul insolit direcțiilor. Fiecare Heruvim are patru capete, fapt care îi îngăduie să meargă „în toate direcțiile" fără a se întoarce (Ezechiel, 1, 9 și 12): om în față; vultur în spate; taur în stînga; leu în dreapta.

51 — Valoarea simbolică a formelor fundamentale este în parte reconstituită prin studiu sau contemplarea operelor. În ceea ce privește Occidentul intervine însă un fenomen singular, mai ales în exegeza tipologică, ce ține seama exclusiv de Cărțile sfinte. În apoteoza sa, Christos *este* Christos. Tertullian îl depășește pe Varron, iar literatura tipologică din secolul II pînă în secolul IV este socotită sursă, cauză sau rațiune. În realitate, teza este frecventă în sensul pe care i-l dau teoriile lui E. Mâle, care socotea că artistul este un imagist mistic și conformist.

Prea puțin legată de teze, opera își manifestă autonomia și statornicește o lume care nu e întotdeauna mistică ori supusă influenței imaginilor. Datorită hibridului, în particular, asistăm la un fel de simbioză, la confluența mai multor curente. Eliberîndu-se de dogmă, dar nu și de exegeza gnostică, opera oferă o *natură* care, deviată, va fi

folosită de „sacru". O natură anterioară instituirii dogmei.

Animalele Tetramorfului nu sînt compatibile cu starea mistică. (Se cunosc atacurile lui Gerson împotriva lui Ruysbroeck.) Lucru straniu, de îndată ce e vorba de artă şi nu de senzualitatea „deviată", nu se admite inversiunea ori răsturnarea ce condiţionează în parte fenomenele morfologice. („Ceea ce e jos e la fel cu ceea ce e sus . . .") Pe un plan, care este cel al adevărului şi al absolutului operei, ele semnifică eşecul formelor discursive. Se poate surprinde un fel de perversiune scolastică în afirmaţia (tipologia biblică se întemeiază pe afirmarea „concordanţelor", şi nu pe o *artă vizuală*): aceasta înseamnă Dumnezeu, Înger, Cer, Lumină. În acelaşi timp, se refuză orice anterioritate, deşi împrumutul este vădit. Dar, într-o mai mare măsură decît acest „fenomen", care oferă o anume justificare teoriei influenţelor, deşi într-o manieră neprevăzută, tocmai supravieţuirea ori persistenţa simbolurilor şi actelor *anterioare* este renegată.

52 — Dincolo de orice dispută, şi determinînd „jocul valenţelor" pe care încercăm să-l regăsim, bestiarul uman şi hibridul menţin o *stare* a valorilor care înseamnă libertate, îndrăzneală, luptă, „proiecţie" (în sensul adoptat de Raimundus Lullus — şi nu folosinţă). În bestiarul occidental animalele sînt uneori în slujba sfîntului (aşa precum erau în slujba lui Adam?). Cerbul are o funcţie profetică; el ar anunţa Căderea în tabloul lui Cranach — dar mitul paradisiac foloseşte date anterioare. Leul — cel al primului decan şi al Tetramorfului — al cărui „chip" e înconjurat de raze solare, proiectate asupra lui Ieronim (trecerea este revelatoare; curînd, sfîntul va avea monopolul aureolei), este un animal heliac şi zodiacal, babilonic, la poarta zeiţei Iştar, divin pentru anatolieni, monstru în mitul lui Alcathoos. Felinele pe care zeiţa le îmblînzeşte şi care o asistă sînt folosite, potrivit legendei creştine, de către Maestrul H. L. (la Muzeul din Basel), de către Carpaccio, la porticele

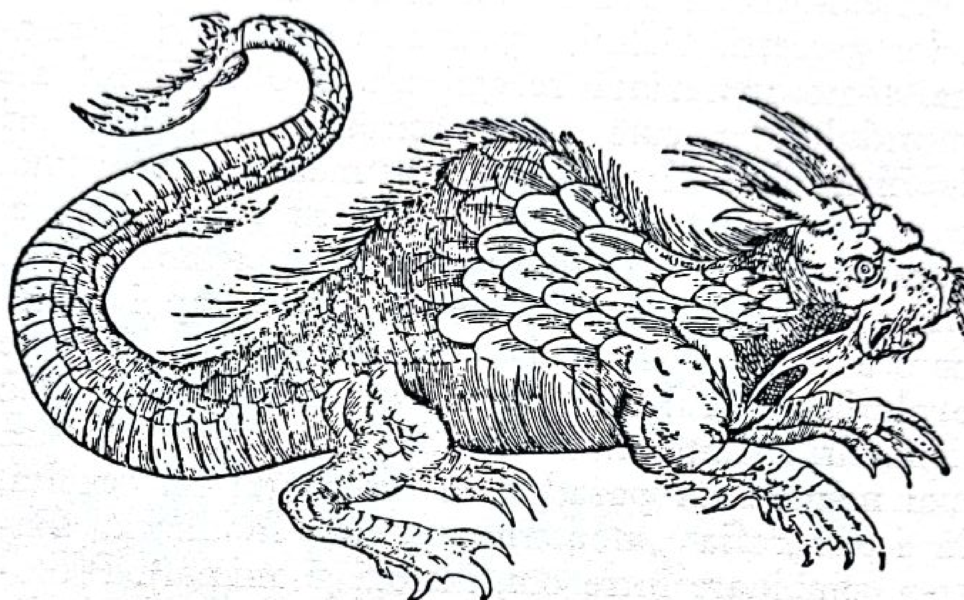
catedralelor, în Veneția (Arsenalul) sau la Chioggia. Coada leului, ridicată (în *Sfîntul Ieronim* al lui Andrea del Castagno), „limulele", capătă la Bosch un sens cu totul deosebit. Ramura caudală e o vergea. (De la coada isprăvită în lance pînă la falusul-leu, în ciclul Bes-ilor ori al Veșmintelor lui Desprez, drumul e curios și relevă multe inversiuni.)

Leul-acroter apare deseori în vîrful monumentelor grecești. Culmi, frontoane, capiteluri și strane, toate reprezintă refugii ale insolitului ori ale hibridului, precum orice scenă a Judecății ori Ispitirii. Simbolizează oare leul moartea devorantă, o supraviețuire a ciclului zeiței cu fiara? Este el oare un paznic al mormîntului, al templului, al persoanei? (*Persona* înseamnă mască, apoi odată cu o evoluție a sensului — care reproduce în parte evoluția greacă: „*rolul* atribuit *măștii*".) A „da denumiri' ființelor insesizabile nu reprezintă cel mai neînsemnat paradox al hibridului (el rezultă, în iconografia „monstruoasă" ori familiară, din-tr-o combinare între om, insectă *și* animal). Prosopopeele iconografice însuflețesc însă lucrurile moarte, „persoanele" dispărute ori absente, Artele (Dialectica de pe portalul din Chartres), ori entitățile, în timp ce hibridul este folosit, în anterioritate, pentru naturile care instaurează o lume actualmente dispărută din conștiință. Lume și natură pe care ne înverșunăm a le nega, mai ales în perspectivele eschatologice ori sacre. După Franz Cumont (*Symb. fun.*, 137 urm.), leul simbolizează zona superioară a cerului (eterul) către care se înalță piramidionul ce-i slujește drept bază. Leul, taurul, regăsiți pe timpanuri, sînt atributele lui Saturn-Baal. Ei îi slujesc drept scaun ori îi încadrează tronul.

Devenit piesă de șah (se cunoaște de asemenea un *nebun*-piesă în jocul numit „al lui Carol cel Mare"), *elefantul* (Airavata) este cel care îl susține pe Indra. În Panteonul indo-arian zeul Ganesa are un cap proboscidian (Poulléar). „În rest", e om. La Bomarzo, în „Cartea Miracolelor" (Ms. fr. 2810, f. 59) sau în scenele de război, el este

fortăreaţa mobilă a bătăliei, una dintre piesele cele mai însemnate ale „şahului“ tactic şi ale vînătorii.

În iconografia indiană, elefantul (altădată înaripat) are puterea de a atrage spre el „vechii săi însoţitori, aducători de ploaie“ (Zimmer, *Mythes et symboles dans l'art et la civilisation de l'Inde*, p. 62). El aduce copiilor lumii „binefacerile feri-



46. ***Orobonis Piscis effigies*, Aldrovandi**

cirii terestre“. „Şahul“ mental nu este deci la discreţia unei metafizici eschatologice. În acest caz, animalul, micul elefant joacă un rol echivalent celui jucat de Amoraşi ori de îngeraşul folosit în arta clasică.

Divinitatea „încadrată“ ori suită pe un animal nu se mulţumeşte cu acest piedestal. Urechile de cal ale regelui Midas, zeul-peşte Oannes (care e fără îndoială strămoşul „călugărului“ sau episcopului de mare — al lui C. Gesner — Zürich, 1560 — sau al lui Ambroise Paré ori François Desprez, 1562), „physeterul“ sînt tot atîtea stadii ale învelişului animal, ale „veşmîntului“ (ce poartă încă numele de carapace ori armură), necesar mimului, *întîlnirii* („toţi oamenii se nasc cu un sac de gît“), ceremoniilor burleşti.

Obişnuită cu simulacrul, arta fantastică, mai ales la Hieronymus Bosch, Bruegel, Thierry Bouts,

Lochner, foloseşte ființa hibridă fără nici o rețineře. *Peştele zburător,* din profil (falic, ca cel al „episcopului"), este strîns legat de Lună. Existența Carului animal, a animalului de încălecat (în mod curios, Bosch adaugă *pendulul*) este departe de a fi întotdeauna tributară mitului solar: carul Nopții înaripate, precedat de Selene, *urmată* de Helios, Stelele sub formă de efebi săltînd în mare sînt cunoscute. Această surprinzătoare navigație — bărcile aeriene, cavalcada peştelui — depăşeşte tema Carului, care va deveni mitologică. În acest spațiu luna este „sursă de ambrozie etern vindecătoare", antidot al oricărei otrăviri. Voința de a lega totdeauna damnatul de un animal infernal, de un „însoțitor", denaturează sensul formelor fundamentale. Personajul suit pe un peşte (stela din Mactar) este fără îndoială un „suflet" ce se îndreaptă spre Empireu străbătînd oceanul superior, dar ni se pare cu neputință a extinde această semnificație asupra tuturor operelor. În interiorul semnului AP, din care provine acadianul *aptu,* „gură de aer, fereastră" (cf. Edouard Dhorme, *Les Religions de Babylonie et d'Assyrie*, 1945, p. 133), peştele manifestă puterea de a sfredeli, acceptată de Gigantomahii. Scenele de artă fantastică inversează mitul teluric şi, în Ispitiri ori în Infernul lui Bosch, poate fi surprinsă un fel de caricaturizare a forței gigante ori a „cavalerilor" iconografiei.

53 — Aspectul satiric al *simulacrului* (pe care îl regăsim în *Corabia Nebunilor*) este, în general, trecut sub tăcere. Am pierdut sensul *reprezentărilor* vasului „demoniac" şi, mai mult, pe cel al puterii mobile. O anume ambiguitate intervine, desigur, datorită inerției corăbiei şi „armoniei" ce domneşte printre Nebuni. În alte figurări, precum cele din ciclul „peştelui zburător", Spiritul, animalul în care se manifestă, se poate mişca „în aer". Peştele, „acelaşi peşte care fusese denumit corabie", nu participă la alegoreza creştină a lui *piscis;* el se confundă cu *ichthus,* cu „sinteza" gnostică a cărei însemnătate începe să devină limpede în opera lui Hieronymus Bosch. Acest microcosm parcelat, unde

totul e *legat* (atributele nu sînt împrăștiate: ulcior, Semilună, cocoș, sceptru bufonesc, toate aparțin aceluiași ciclu); ezechiasmul artei fantastice, acest „lanț" de elemente, reprezintă aspectul ezoteric cel mai nealterat (anterior destrucției simbolurilor) al gîndirii de dinaintea dogmei. De la peștele respectat de Pitagora (cf. *Pythagore et les Pêcheurs* — Isidore Lévy, p. 30) pînă la legenda transmisă de Bérose — civilizația le-a fost dată oamenilor de către un pește monstruos numit Oannes — calea este curioasă. Se știe că într-un lăcaș de cult al lui Hermes, cu aspect arhaic, Pharai din Arcadia, zeul dispunea, afară de a sa *herma*, de un izvor (să ne gîndim la tabloul lui Bosch, *Ispitirea Sfîntului Antonie*, de la Prado) cu pești „care îi aparțineau și nu trebuiau prinși". Nu totul este enigmă sau element de împrumut în arta fantastică. Ea împacă știința și creația. Nu se știe *cine* a căpătat formă de pește. Ivirea sa este *în același timp* o „epifanie a corăbiei" și a „animalului de călărie".

Semiții au împrumutat din Babilon ideea unui ocean situat deasupra bolții celeste. Din acest ocean provin ploile, iar cei doi delfini cu cozile ridicate se vor dedubla pentru a primi un Eros înaripat (medalion în relief pe un vas din Tarent; H. Usener, *Die Sintflutsagen*, Bonn, 1899). Se regăsesc astfel mereu același „inexprimabil", aceeași senzualitate și același ermetism. Pare caracterizată așadar o ființă ce „plutește" între o existență de „penetrant" (peștele este socotit adesea arbaletă în Grădina Plăcerilor) și una de călăreț, de creatură mobilă, cu gura larg deschisă și inertă (profilul triunghiular este asemeni unei săgeți ajustate). Acest dinamism se datorește actului și părților animale, de cele mai multe ori războinice. Actul este cu atît mai intens cu cît nu se reduce la un simulacru.

Delfinii l-au salvat pe Arion, iar delfinul compătimitor a fost prefăcut în constelație odată cu lira lui Arion, pe care o regăsim în Gemenii lui „Mithra" din Arles. Acest optimism, precum și emblemele unei navigații propice sînt dezmințite

de o altă „stare":Rătăcirea e soarta tristă a umanității! Ființa credulă, meduzată („din gura ei ies broaște"), acceptă iluzia, urmărită sau constrînsă de actul magic. Broasca purtînd un ou este desigur „o emblemă a vrăjitoriei" (în alchimie una dintre figurile sulfului). Oul, simbolul-cheie al alchimiei, figurează creuzetul (unde are loc „marea operă"; Bosch conferă vegetalului forma de „Rosenhut", de alambic) și elementele din el. Imagine de cult orfic, Phanes-ul aflat în ou nu este absent din universul lui Hieronymus Bosch. „Luminosul", primul dintre cei dintîi, „părintele lui Eros", completează tema călărețului (copilul și delfinul; figura „demoniacă" și peștele), aceea a lui Ianus și Priap. Născut dintr-un ou, zeu orfic prin excelență, Phanes este Primul născut între Zei. Animalul ar veni după el, ca purtător hibrid, manifestînd o înclinație pentru ființa separată.

Această divizibilitate este condiția oricărei schimbări, oricărei creațiuni. Cuplul s-a reunit în vederea „Nunții Alchimice", în sferă, „învelișul" străveziu — unul dintre atributele lui Atropos, cea mai perfectă dintre forme. Enigma lui Bellini, Triumful lui Amor, capătă astfel un sens nou, mai limpede. La Aristofan numele de Eros este purtat de către *ființa originară,* în corul păsărilor, iar tradițiile alchimice, la Hieronymus Bosch, celebrează această primă ființă. Orfeu îi dădu numele de Phanes (Orphicum fragmenta, nr. 56; Kern).

54 — Starea de război și de luptă — știm prea puține lucruri despre natura instinctelor al căror dinamism este adesea dezocultat — încurajează persistența factorilor ce vlăguiesc omul. De unde căutarea a tot ce poate „vindeca" și fortifica trupurile. Fapt ciudat, experiența augurală se inversește; pendulul este dus în spate; osemintele pe sol nu mai sînt decît niște borte pentru șarpe ori pentru larvă. Vulturul nu mai are proprietățile cunoscute de autorii arabi (disecția trebuia făcută fără martor, cu ajutorul uneia sau a trei trestii ascuțite la vîrf, în timp ce se pronunțau numele a trei îngeri: Adamael, Elehoe, Abrak). El nu

mai este decît un devorator. E cunoscută amintirea lui Leonardo (*Codex Atlanticus*): „Mi se pare că am fost predestinat să mă preocup mai cu seamă de vultur, căci una dintre primele mele amintiri din copilărie e că, fiind încă în leagăn, un vultur veni la mine, îmi deschise gura cu coada și mă lovi cu ea de mai multe ori între buze".

O serie întreagă de raporturi între animal *și* om, element sau loc, introduc stări ale hibridului, dificil de identificat. Extraordinara viață nocturnă, „apariția" (visul e tributar *incubației;* dar acesta ar fi un alt studiu, purtînd în special asupra sensului obiectelor și asupra manifestării fenomenelor de contact legate de cuiburile din frunziș ori din blană); dinamismul unei alte stări, „gîndirea" visului, se modifică în *zori.* Bestiarul — cuvîntul fiind înțeles ca unul dintre locurile hibridului — implică o cunoaștere a limbajului viselor, a vrăjilor și invocațiilor. Solari, cocoșul și leul „participă la divin potrivit rangului pe care îl au" (Proclus, *Despre arta hieratică*). Legenda spune că leul se retrage din fața cocoșului, a cărui superioritate s-ar datora „prezenței mai intense în el a influxului solar".

Bestiarul moralizator uită circuitele anterioare ale obiectului ori atributului; cocoșul jumulit, „omul lui Platon" (nu figurează el în Corabia Nebunilor sub stindard?). Cocoșul (gal. *ceiliog;* literal „chemător") este „cel care cheamă zorile". Există o capcană, nu un simulacru, în acest fapt: aurora înseamnă sfîrșitul tenebrelor, *renașterea* în lumină, legată de a treia lume. După mazdeenii din Anatolia, cocoșul este dușmanul demonilor răufăcători; „dușmanul victorios al tuturor fantomelor", al spiritelor rele (care „rătăcesc noaptea pe pămînt"). *Heraldul* aurorei reînsuflețește „activitatea oamenilor" — el devine protectorul dreptcredincioșilor împotriva „uneltirii demonilor". Cocoșul ținînd un șarpe se întîlnește cu Pasărea — iar pasărea persică aclimatizată în Grecia în secolul al VI-lea nu este necunoscută pitagoreicilor. Zburătorul binefăcător, cocoșul *alb,* scoate oamenii din trîndăvie,

din toropeala somnului. Cîntecul cocoșului, „vestitor al zilei", alungă demonii. De unde rolul păsării apotropaice din vîrful clopotniței (adesea răsturnată la Bosch și Bruegel).

55 — Această semnificație a zorilor generează o liturghie a aurorei: *animalul se confundă cu ritul.* Este cunoscut (cf. Georges Dumézil, Loki, 1948) caracterul sacru, liturgic, al calului, care avea dreptul de-a pătrunde în biserică (San Vitale al lui Carpaccio e înfățișat călare.) Dar funcția chtoniană e mai puternică, cel puțin anterior acestui „caracter". La etrusci, călătoria funerară „folosește" calul, purtător infernal al defunctului. La templul din Marasa-Locre, doi defuncți călare călătoresc pe mare către Insulele Fericite. Tradiția calului psihopomp, călăuză a sufletelor, e de asemenea atestată în antichitatea nordică și în țările germanice. La Dürer, calul pare a avea un caracter demoniac, cel al unei amenințări complexe; dubla ispită a morții și a fiarei. „Și numele celui ce călărea pe el era Moartea, și Iadul se ținea după el" (*Apocalips* VI, 8). Dacă Pindar laudă stăpînirea cailor de către oameni, adică *bogăția,* rolul calului, al calului de luptă sau al lui Hippos, nu încetează a rămîne hibrid. Perseu ucide Meduza care ține de hățuri „un mic" cal. Chtonian, acvatic, al Tunetului, fidel lui Helios, înhămat la car, furios, divin, înaripat, aflat pe *drum,* fără călăreț (trecerea nocturnă a cailor e o „vînătoare sălbatică"), funerar, Hipparion (calul lui Iulius Cezar avea „picioarele prevăzute cu degete mari"), Hipogrif, el este calul de luptă al apoteozei și psihopompul sprinten. Uciderea calului îi asigură prințului vehiculul funerar. Cu prilejul funeraliilor unui șef militar, calul său, dus de hățuri, urmează convoiul. Relația mistică stabilită între cal și Moarte nu-i oare explicită în opera lui Dürer? Dar ambiguitatea rămîne. Călărețul de dincolo de mormînt, pe drumul ce duce spre iad, e un luptător, nicidecum una dintre ființele istovite și neînveșmîntate din Infernul lui Bosch. Pe sol — se conturează aci un fel de des-

coperire a „originilor“ monstrului — capul de cal e vestirea unei „noi“ fundări (dacă se admite răsturnarea iconografică, în uzanțele unei revelații



47. HANS BALDUNG GRIEN, *Convertirea sf. Pavel*

care mînuiește simbolurile în interesul ei). *Omen*-ul are adesea sensul de „cuvînt“, de bun sau de rău augur. Dar lupta Arhanghelului spulberă reve-

lația: el manifestă un soi de groază față de ceea ce e detestat.

56 — Animalele impure — porc, cîine — adică acelea ce provoacă neliniște, îl obsedează pe comentator. Pentru Philon (*Quaestiones in Genesim*, II, 12), animalele impure reprezintă folosința vinovată pe care le-o putem da. Aceste animale au fost desigur introduse în Arcă; ele nu sînt deci absente din scenele de Infern și de Ispitire. Anterior acestei figurații, *flamen dialis* nu poate atinge și nici numi cîinele (Plut., QR, 111), care joacă rolul pe care îl cunoaștem în mitul Vînătorului sălbatic, al lui Acteon prefăcut în cerb și devorat apoi. Cîinele Procridei, cel al Infernului (Cerber), cel monstruos (Ispititorul), în Biblia Pauperum, cel tuns (unul dintre semnele capturării), la Gérard David (*Crucificarea*, Londra, National Gallery), Sirius la Piero di Cosimo (*Moartea Procridei*), amintesc de rolul însoțitorului. După Carl Hentze, cîinele, asemeni calului, exercita „o funcție de îndepărtare a influențelor malefice". Pînă și în Tibet, capul armat și coronamentele sale intervin în rituri.

Toate civilizațiile par a recunoaște diferite influențe ori moduri de a fi și de a acționa. La Ravenna, demonul izgonit din corpul unui posedat se refugiază în turma de *porci* de la Gerasa — iar „zbaterea" orbilor, al căror ciclu este complex (e vorba aici de ceva mai mult decît de ilustrarea unui proverb), se desfășoară sub umbrirea unei flamuri „cu chip de porc". La Bosch, și fără mitologie inutilă — e vorba în realitate de o prezență a forțelor — *major porcarius* îl „dublează" pe Sfîntul Antonie. În acest caz intervine un fel de figurație insolită a mitului lui Eumeu — cel al forțelor active ale „stăpînului sau mai marelui peste porci". Aceste forțe dispuneau de însușiri aparte, rămase magice. Să fie ele stimulate de „însoțitorul" sfîntului?

Un alt mit adesea invertit și denaturat, prin uzajul iconografic, este cel al iedului. Pitagora admitea sacrificarea, din rîndul animalelor, doar a

purceluşilor şi iezilor, foarte tineri, care reprezentau esenţialul „cinei", al mesei luate în comun după practicile religioase ale dimineţii. Pe una dintre stucaturile bazilicii de la Porta Maggiore, o bacantă ţine un ied lîngă sînul oferit de o alta, gata a-l alăpta. Luxura romană, apucată de sîn de către broscoi ori şarpe, nu inversează ea oare un dat de origine pitagoreică? Iedul mistic nu este, iniţial, iedul orfismului?

Aceste legături par a indica o revenire la „surse" — la Hermes, Orfeu, Pitagora, la evreii alexandrini. Potrivit legendei (care stabileşte reţeaua de constelaţii sau de figuri), Pitagora obţine din partea *boului* ca acesta să renunţe la a se hrăni cu bob (Iamblichos, 61). În tradiţia ebraică, Behemot, marele bou pe care Părinţii îl considerau un simbol al demonului, simbolizează *festinul aleşilor* la sfîrşitul lumii. El se prinde într-o horă ciudată, alături de taur, rinocer şi cameleon.

Anumite influenţe iudaice, „rabinice" sau tributare păgînismului vremilor străvechi, par a se fi exercitat şi asupra lui Hieronymus Bosch. Călăreţul ţine o cupă ce i-a fost dăruită de către Lumea Cealaltă. Se cunoaşte puterea conferită atributelor — iar *primul bou* jertfit de Bupho pe altarul lui Jupiter Polianul, sau păzitorul cetăţii, nu lipseşte din Infern — care se transformă în cauză a Căutării şi tributului. La Bosch, şi faptul acesta nu se explică numai printr-o influenţă a scenei, Infernul este oraş, turn neisprăvit a cărui poartă stă deschisă în faţa boului. Ideea sacrificiului şi jertfirea însăşi a animalului au fost substituite de „Moarte" care, în interpretările moralizatoare, călăreşte Boul, „mergînd la pas". Dar tocmai animalul, Vaca albă (*nivea saturnia vacca*), părăsind apusul — de unde şi dezorientarea — călăuzeşte „omul". Atelajul e o inversare a acestui proces: omul conduce animalul; dar circuitul carului implică drumuri, poteci, trasate de fiinţa omenească.

57 — Mici animale-ale-sufletelor, *albinele* răspîndesc mitul lui Aspalis cel hrănit într-un mod miraculos. Ele determină o variantă ciudată a omului

mascat (Bruegel, *Apicultorii*, Berlin) sau a „ciocanului" cu cap de albină. Putere şi „licărire", iată virtuţile lor: stelele sînt figurate ca albine. De unde „sinteza" din acel Abraxas care reprezintă leul şi albina; de unde titlul de „Emir al albinelor", adică „Prinţ al stelelor".

În Beoţia, caracterul sacru al albinelor se datoreşte fără îndoială rolului pe care ele îl joacă în întemeierea oracolelor. „Muşte" cu cap de femeie sînt reprezentate pe plăcuţele de aur din secolul al VII-lea, găsite la Camiros (Roscher, Lex., V. col. 870). Practica divinaţiei dă hibrizilor (cele trei fecioare-albine; semnele, scorpionul şi albina, care au trecut pe stindarde sau mantile — scorpionul simbolizează evreii şi, în Evul Mediu, era unul dintre atributele Dialecticii; obiectul-fetiş) un sens străvechi. În imnul homeric închinat lui Hermes, Apollo îi cedează lui Hermes un oracol slujit de trei fecioare ale căror capete sînt acoperite cu făină albă — v. 554 (aşa se lămureşte poate tema femeii — *cu capul acoperit* — şi a coloanei, „stindard" mobil). Ele sînt în acelaşi timp *albine* (nu e oare „Speranţa" lui Bruegel o fecioară?), care, atunci cînd „mustesc de miere", fac ca oracolele să devină veridice (V. 558—563). Or, Fecioara (*Spes*) se află sub stup şi pe ancoră. Apariţia *Speranţei*, personificată şi divinizată, are loc într-un univers naufragiat, în care pîndeşte jefuitorul de epave. (Se ştie cît de necesară îi era magicianului stăpînirea epavelor.) Dar oracolele devin mincinoase dacă Fecioarele sînt private de miere. Există aci o aluzie la un rit străvechi în care făina şi mierea alcătuiau esenţialul ofrandelor. Nici o albină nu-şi face de lucru în jurul stupului. Oracolul e mincinos sau inutil?

58 — Figurile de bun augur sînt rare în arta fantastică. Poate că ele nu sînt puse în valoare decît prin opoziţie. *Vătuii* din Tebaide sînt ameninţaţi de luptă. Lunar, în picioare, pisînd într-o piuliţă hapul nemuririi (în China; text din secolul IV î.e.n.), *iepurele* aparţine lunii lui Venus (aprilie, zodia Taurului) şi are valoarea unuia dintre simbolurile clasice ale dragostei. Pe una dintre frescele

astrologice din Palazzo Schifanoia (Ferrara), reprezentînd luna Taurului, *prezidată de Venus*, cîmpul superior înfățișează iepuri alergînd printre picioarele doamnelor și cavalerilor. Din categoria simbolurilor lui Venus, folosite de Sirius, fac parte cocoșelul și iepurele; un cadou amoros în Antichitate.

59 — *Cucuveaua* și scenele „orbirii omenești" sînt adesea reprezentate de Bosch, în *Ecce Homo, Carul cu Fîn, Nunta din Cana*. Pe capul unuia dintre personajele care îl înconjoară pe sfîntul ispitit, pasărea Acropolelor fantastice, cucuveaua ereziei, este o teribilă declanșatoare a tumultului. Odată cu arta Imperiului Cîmpiei (Campaniei), animalul nocturn, pe care-l regăsim pe capiteluri, nu a încetat să intrige. În fața spectacolului pîndei încercăm efectul unui climat magic, mascat de prezența animală.

Spaimă a turmelor și păstorilor, *lupii* sînt fiare de pradă, dar totodată prădătorul este și animalul drag al lui Marte. Locul pe care îl ocupă în legenda întemeierii Urbei amintește mitul Lupoaicei de pe Capitoliu (cei doi copii sînt moderni — ei ar data din 1474—1475, după J. Carcopino), și însemnătatea ce se acorda aparițiilor sale în Roma. „Țipetele" funebre fac din lup un animal temut. „Devoratorul", un simbol al morții și stăpînul Infernului etrusc, este împodobit cu un cap de lup.

Prevăzut cu cap și umeri de om, șarpele din *Carul cu Fîn* ori din *Arbor*e ocupă un loc de seamă în arta vizionară (capul de șarpe va fi umanizat, potrivit tradiției Renașterii). Constelație a Hidrei, gigant, deseori tricefal, deasupra coloanei delfice de la Hippodrom, șarpele era privit ca un „monstru" sau ca un talisman. Înlănțuiți la baza caduceului (încadrat de două cornuri ale abundenței pe o monedă din Palmyra), șerpii sugerează oracolul, cele două curente *inverse* ale forței cosmice, ideea fuziunii elementului mascul cu cel femel, „principiile vieții". Pe unul dintre simbolurile Siciliei (denumită de asemenea Trinacria), patru „șerpi" în-

conjoară un cap prevăzut cu aripi, aflat în centrul a trei picioare („cele trei promontorii ale insulei", după Montfaucon, III, 1, p. 187). Șerpii sînt deseori asociați cu rotația ambiguă (unde putem regăsi un element al „cursei în genunchi") și cu unduirea *dublă:* Amphisbenul merge în ambele sensuri. Vasilisci sau ghicitori îl amenință pe Homer, spînzurat de arborele *infelix;* iar supliciul „ereziarhului" vădește o vagă înrudire cu Păcatul sau Înghițirea Evei antice, a lui Venus, de către doi dragoni.

Șarpele a fost un însoțitor familiar al zeițelor minoice. „Zeii" ofiomorfi sînt succesorii chtonieni ai lui Zeus Cretagenes; Dioscurii, care aveau drept atribut un șarpe („cuplurile" sînt reunite de către Arbore, Liră ori Șarpe), sînt și ei corelați, primordial, cu Creta (cf. Ch. Picard, RHR., 98; 1923, p. 60—77). Brațul, corpul și arborele, înconjurate de șarpe, sînt reprezentări întîlnite deja (*Alegoria* lui Bellini, statuia lui Mithra, *Ispitirea* din Orvieto).

La picioarele arborelui cosmic, ori rozînd frasinul Yggdrasil, șarpele e în același timp păzitor (al arborelui Hesperidelor) și devorator. Blestemat fiind, Leviatan, Python, Uraeus (înălțat pe fruntea suveranului), șarpele își datorește, parțial, situația privilegiată în bestiar și stăpînirea asupra omului temerii și fascinației provocate de șuieratul său, socotit mod de invocare. (Poppismele teurgilor sînt o „imitare a limbajului animal". Lăudați ori temuți, șerpii mitici reprezintă puteri demoniace și hibrizi deveniți *numina,* în măsura în care califică ori însoțesc zeii.

Dacă rolul celui ce duce în ispită e vestit, faptul nu se datorește oare unei străvechi dramaturgii a șarpelui pe care gnosticii o exaltă peste măsură? Că *ophis,* șarpele, numit și *draco,* a jucat un rol atît de considerabil în opera vizionară s-ar explica prin legăturile dintre gnoză și mistere. Originea inspirației Pythiei e atribuită lui *Python* de către Lucian (Astrol., 23): potrivit unei tradiții ermetice, „pămîntul se înalță precum o masă rotundă și dădu naștere șarpelui pythian *care știe*

dinainte toate lucrurile" (Kosmopoiia din Leyda, Festugière, Hermes, I, 301). Șerpii pe care Menadele îi țin în mîini și îi lasă să se încolăcească în jurul brațelor lor, ori îi poartă împletiți printre șuvițele de păr, pot fi regăsiți în scrierea alchimică ori în Minei. *Leviatanul* îmbrățișează lumea sensibilă și o separă de lumea luminii; locuința lui, de nepătruns, e „tronul" lui antihrist (Liber Floridus, Ms. 92, Gand). Stăpînitor peste întunecime (cf. Pistis Sophia, c. 126), *urobros*, șarpele, figurează cosmosul. În invocația către Thoth („Tu, cel care îți sfîșii coada"), el este un simbol al Eternității, al duratei. *Aion*-ul orfic din Modena este reprezentat înaripat, înlănțuit de șarpe (precum Saturn Mithra din Arles), „înconjurat" de Zodiac; deasupra capului său se află partea superioară a „oului cosmic din care a ieșit: cerul"; sub tălpi, pămîntul (monstrul învins, la picioarele Triumfătorului, e un depozit chtonian, deseori încolăcit: el se află în „partea inferioară" a Oului). Flăcările ce izbucnesc din cele două părți arată că e născut din lumină și din foc. În statuia lui Cronos mithriacul, „sau a timpului nesfîrșit", de la Biblioteca Vaticanului, un personaj gol, cu cap de leu („Timpul devorează totul" precum scrie Franz Cumont, *Rel. Orientales*, p. 28), este înconjurat de un șarpe. (Încolăcirea e inversă celei pe care o constatăm pe relieful din Modena.) Pe soclu poate fi observat, printre alte atribute, caduceul.

Origine a tuturor lucrurilor, timpul apasă asupra hibridului care nu cunoaște vîrsta de aur. El îi succede; Tușulșa, geniul pedepsirii, agită șerpi asupra lui Teseu și Pirithoüs, prizonieri în Infern (Tomba dell'Orco).

Nu pentru a institui o altă stare a lumii se dezvoltă și se răspîndesc, sub influența Abraxasurilor, șerpii antropomorfi (ne amintim de povara copleșitoare a drepturilor lui Dumnezeu asupra lui Iov)? Șarpele cu cap de berbec (la Mavilly sau la Reims), cuprins de mîinile zeilor sau zeițelor, prevăzut cu coarne, decorînd un altar (Savigny-les-Beaune), nu se mai înrudește cu Ispititorul sau cu Anguipedul strivit la pămînt de

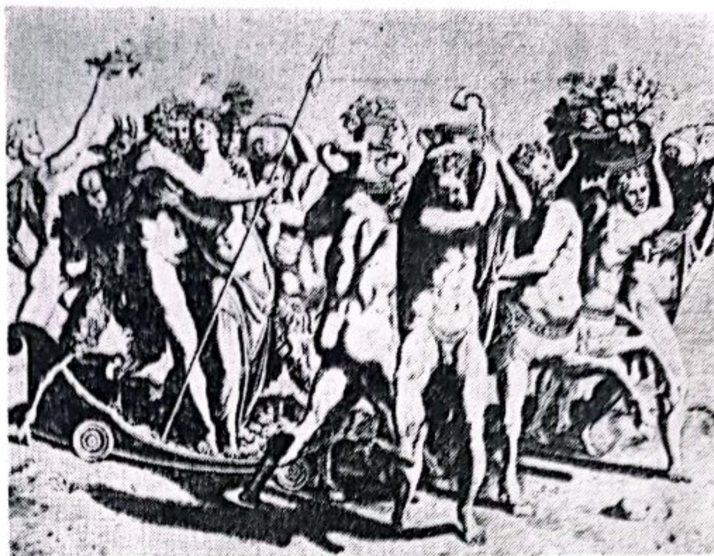
un cavaler ce poartă o roată. Forțele regnului animal sînt concentrate într-o singură ființă aflată „în serviciul zeului", pentru lupta împotriva puterilor răuvoitoare.

60 — În slujba lui Dumnezeu și a Potrivnicului, imaginile șarpelui cu cap de om sînt figuri ale labirintului. Pentru ce au devenit ele infernale? Înfrîngerea suferită de dragon (cf. Vitruviu, *de Architectura*, 1511), spiritul răului, neliniștea, interdicția schimbă condiția omului. Lucru ciudat, el celebrează măreția infernală, Dansul macabru, înspăimîntătorul cavaler numit „Moarte", urmat de „Mormînt", la Vizionarul din Pathmos. Cruzimea se întoarce împotriva omului într-o lume a teroarei. Geniile răului, *diabolus* și *daemon*, „descripțiile" supliciilor din Infern, din piața publică (Grève, Martroy, Gémonies) sau din cîmp, amintesc obiceiuri care amplifică impresia de oroare. Spectacolul are loc în numele justiției; hibridul este valorat în toate posturile sale (e cu neputință să treci sub tăcere nefirescul erotism al atîtor scene). Giganți, înaripați, pitici sau diformi, hibrizii lumii supliciului nu oferă nici o speranță. Neliniștea devine un act teribil; figura *fixează;* pedeapsa depășește moartea. Ea impune, în starea infernală, o înșiruire de acte atroce a căror confuzie devine semn al groazei: ciorchinele anonim este condus la supliciu, iar individul, izolat, sfîrtecat, devorat, nu mai este decît un obiect necesar demonului. Niciodată oroarea spectaculară n-a atins o asemenea culme. Punerea în scenă este cu atît mai ambiguă cu cît nu cunoaștem *natura* celor destinați supliciului (cazul cadavrelor supuse la cazne, în fața unei mulțimi numeroase, nu era un eveniment neobișnuit). Aceste suplicii postume nu pot trezi decît suferința spectatorului, a ființei invitate ori fascinate de „spectacol". Dar, de la supliciul prin tăiș, apă, funie, roată, groapă ori foc nu se trece oare la Ordine și la jocul Drepturilor? La executor, la Călăul Infernului, la Prințul Tenebrelor? Omul e smuls din lume. Funesta cursă, încetineala, „îngerul" furios,

noaptea animalului, a lumii și a hibridului se împletesc în viziuni care nu reprezintă o imagine a Duelului sau a Înfrîngerii. Deși monstrul e învins, Satan triumfă în domeniul infernal. Torturile succed Greșelii, iar scenele înspăimîntătoare se înmulțesc, de la arenă pînă la „Mistere".

Tradiția e străveche, dar „ospățul infernal", o anume lăcomie generează o curioasă stare de omofagie care „aparține" monștrilor, Centaurilor, demonilor. Manducația „victimei noastre" vădește un canibalism erotic. A fi beat de carne, a se topi în ființa devorată (e bine cunoscută groaza Centaurilor în fața cărnii fripte), sînt stări interzise — dar vînătoarea umană, hăituiala și omofagia, jocurile „minoice", „ucigașul de oameni", Dionysos „devenit taur", fac să se confunde crima cu orgia. Penteu, pradă celor dintîi manifestări ale delirului, ale *maniei*, conferă o formă monstruoasă profetului care nu este altcineva decît zeul mascat.

Omul mascat și hibridul nu joacă un singur rol în scenele care înfățișează o stare a lumii. Mithra ucide Taurul primitiv (basorelieful de la Heddernheim; muzeul de la Wiesbaden). În partea de jos a reliefului, un șarpe, un vas-crater și un leu simbolizează lupta elementelor opuse. Ele stăpînesc Infernul. Transmutația sacrificială impune destrucția, consumarea. În timp ce hoarda și ciorchinele sînt o imagine a *stărilor* destinului uman, Infernul, Iadul, Gheena sînt locuri în care labirintul, prin actul monstrului-călău, nu lasă să scape nici o victimă. Soarta acesteia e pecetluită încă din clipa intrării, ea fiind deseori condusă cu cîrligul de către acei *harpagones* „etrusci". Așezat pe tronul său, Satan, regele Infernului, are trei fețe sub aceeași coroană. „Ianus" cel infernal, pe „gril" (e ciudată asemănarea dintre Infernul lui Fouquet și „l'oeuvre akhimique"), celebrează o quaternitate echivocă. În Cheol, el îi înghite *de vii* pe Datan, Cote, Abiron, armata lui Faraon. Lucifer înghițitorul (mozaicul baptisteriului din Florența), absoarbe „sufletele" care îi sînt servite de personalul respectiv, de slujitorii

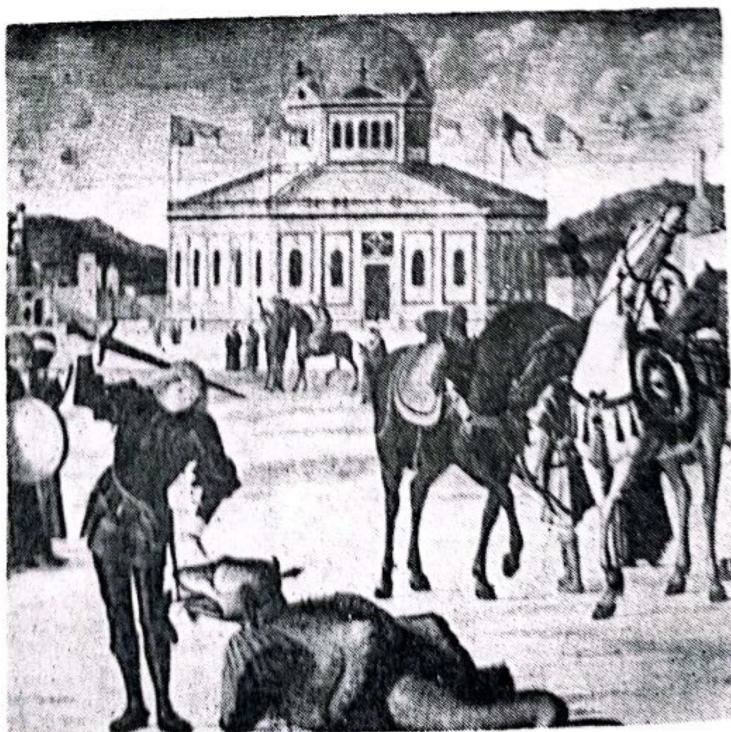


74. H. COCK: *Venus și Bacchus*, 1556

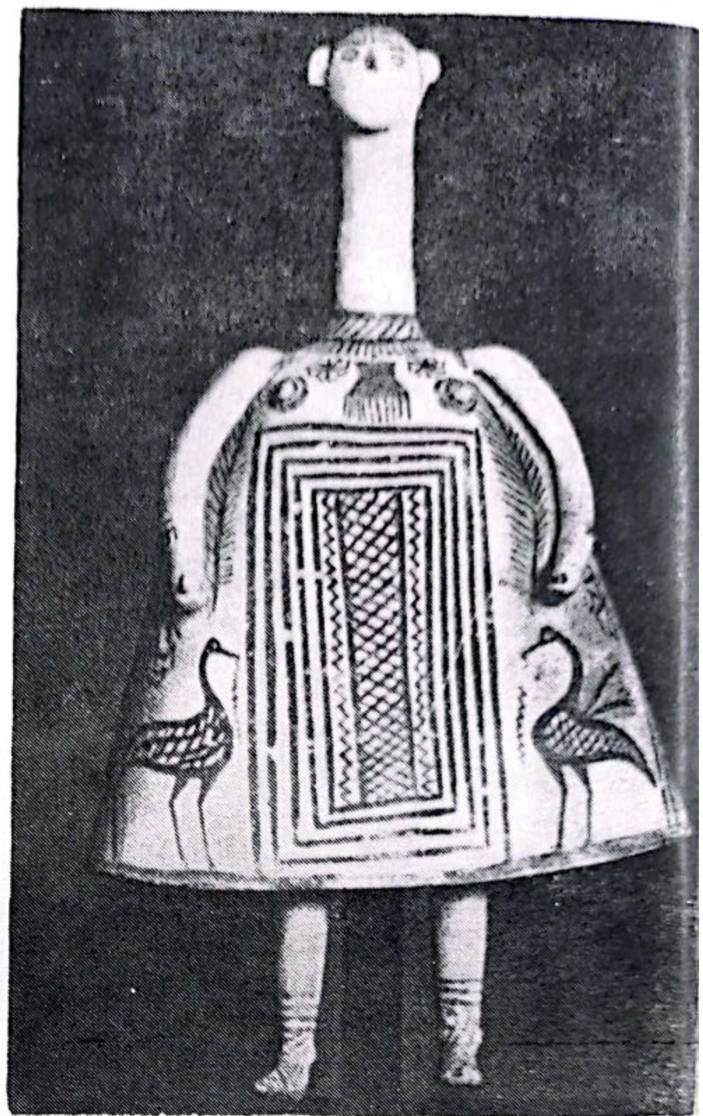


73. BOSCH: *Ispitirea sf. Antonie*

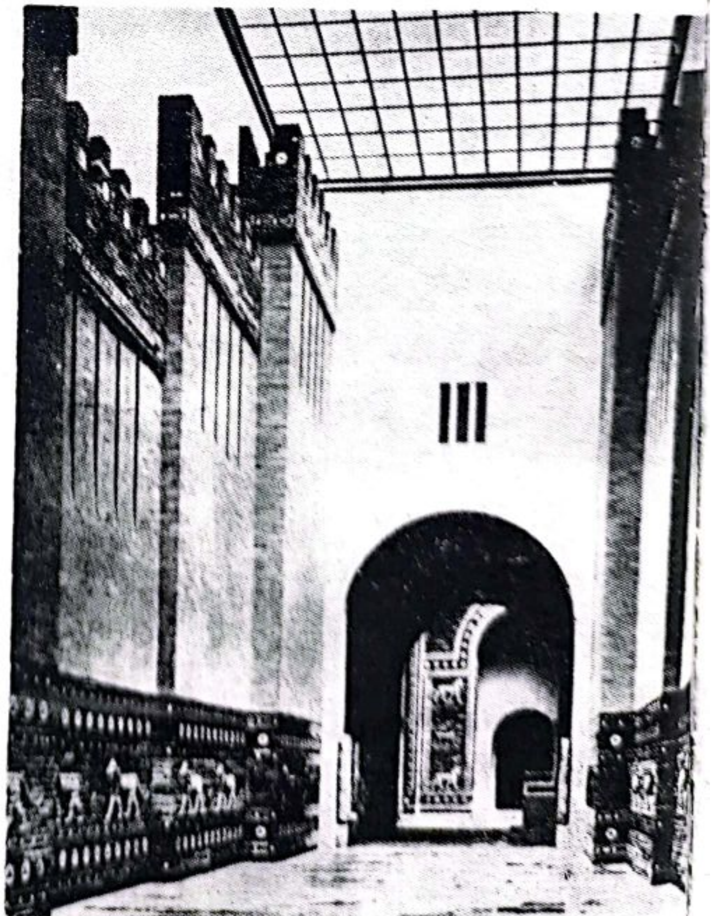
75. CARPACCIO: *Triumful sf. Gheorghe*







76. *Apostol și monstru*, Arles



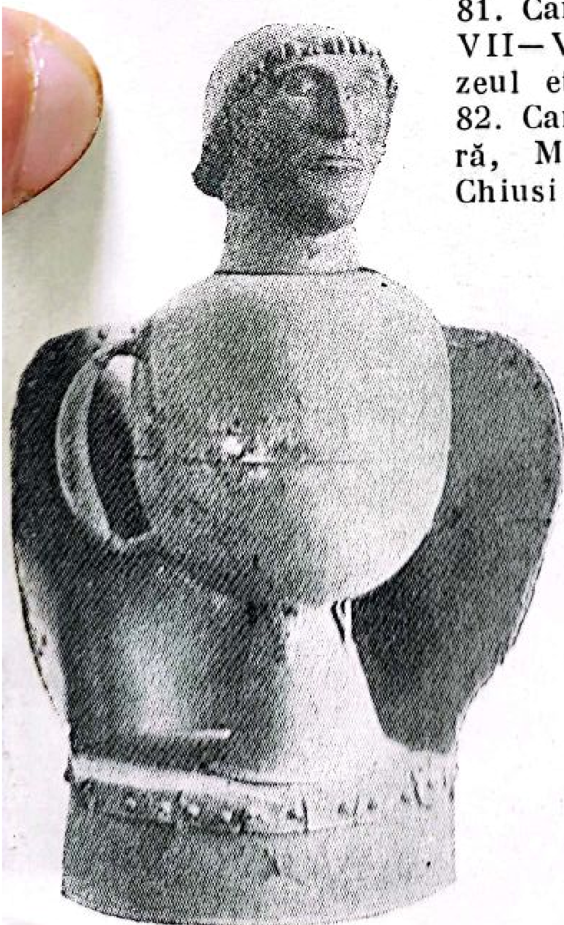
77. *Stăpîna animalelor*, statuetă din Beoția, sec. VIII î.e.n.
78. Loc de procesiune în Babilon, 570 î.e.n.

79. *Leii de la Arsenal*, Veneția
80. *Leu* din San Maico, Veneția





81. Canopă, sec. VII—VI î.e.n., Muzeul etrusc, Chiusi
82. Canopă cu figură, Muzeul etrusc, Chiusi









83. *Phoenix*, detaliu de capitel al bisericii St. Eutrope

84. Cap de *Taur divin* din *Tessère de Palmyre*

85. (copertă) BRUEGEL: *Căderea îngerilor răzvrătiți*





86. *Figură înarmată*, din *Monnaies grecques*
87. *Meduză*, din *Monnaies grecques*





88. *Profil*, din *Monnaies grecques*
89. *Cap spre dreapta*, medalie galică





90. *Cap dislocat spre stînga*, în Lancelot Lengyel
91. *Figură şezînd* din *Monnaies grecques*

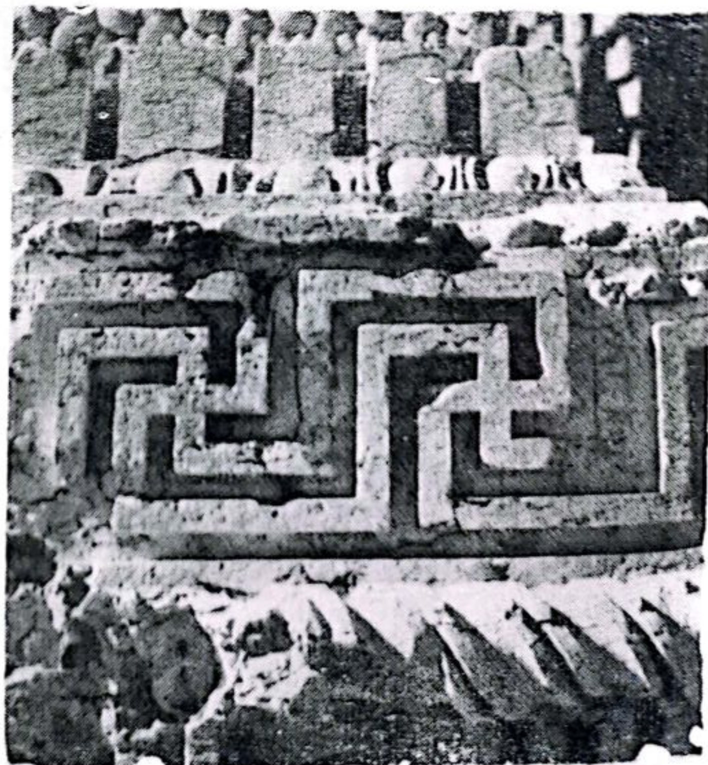


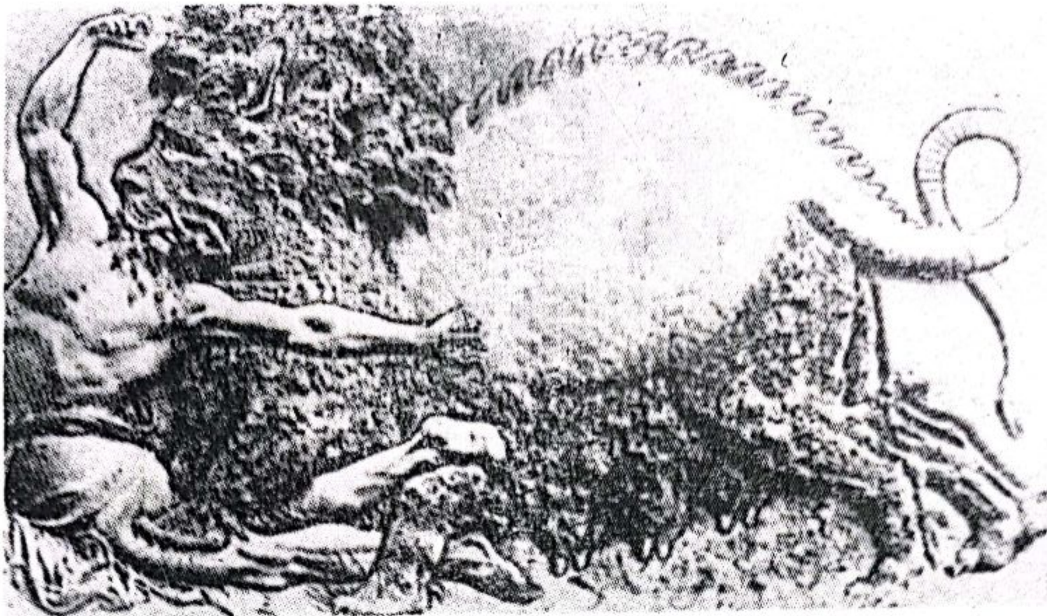
92. *Doi războinici*, civilizaţia nuragică



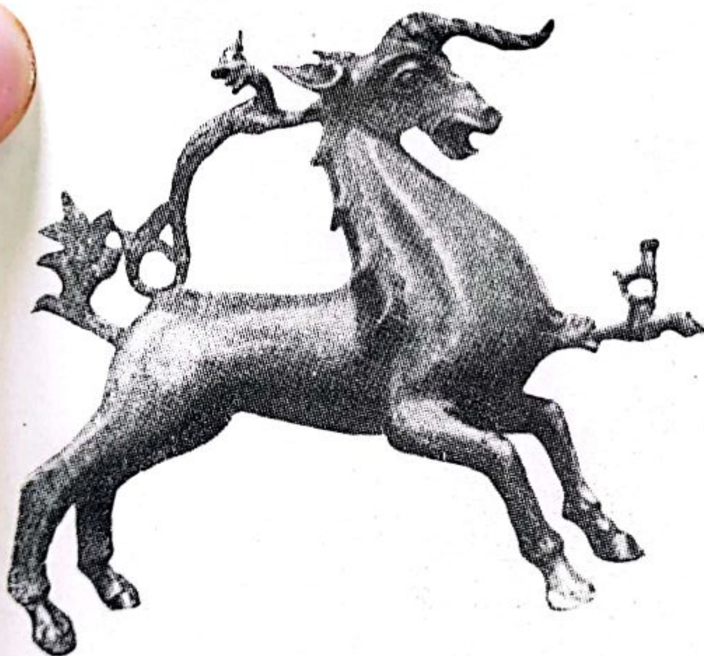
93. BERNINI: *Capul Meduzei*

94. Detaliu dintr-o friză din *Templul lui Jupiter*, Baalbek





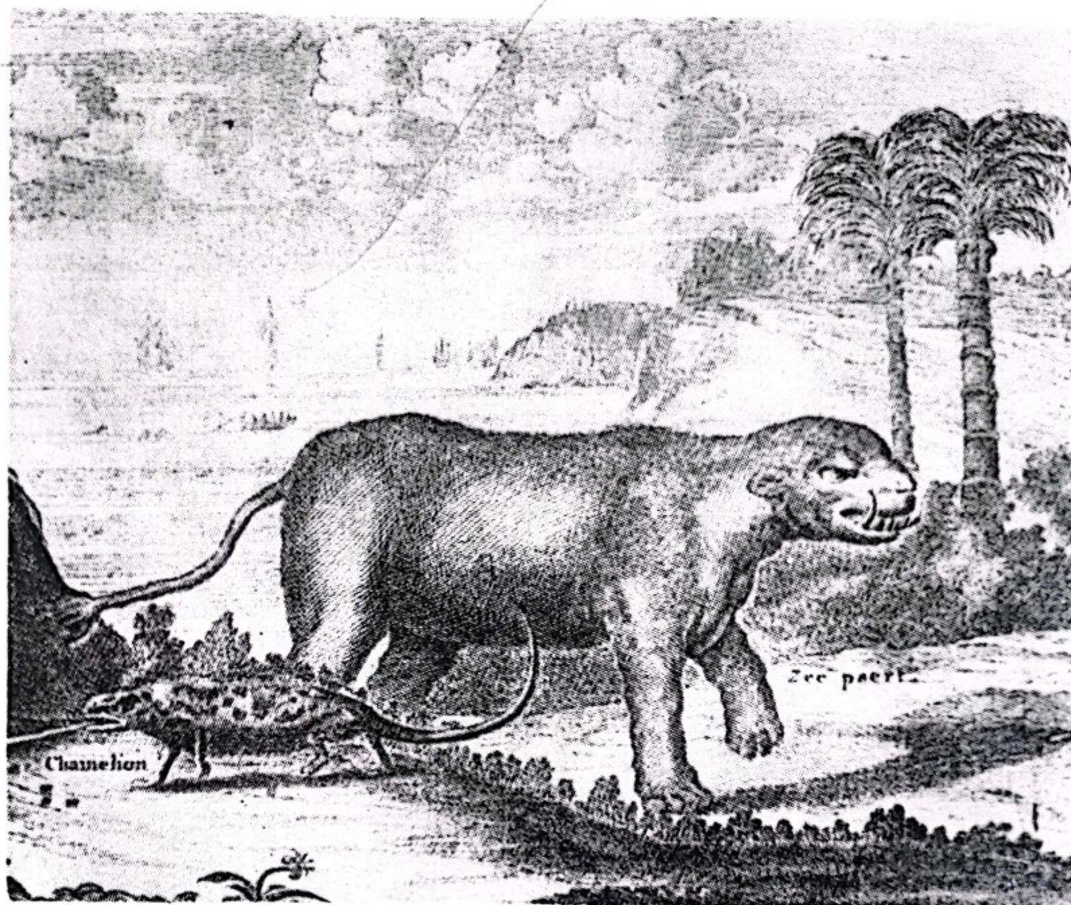
95. Tarască



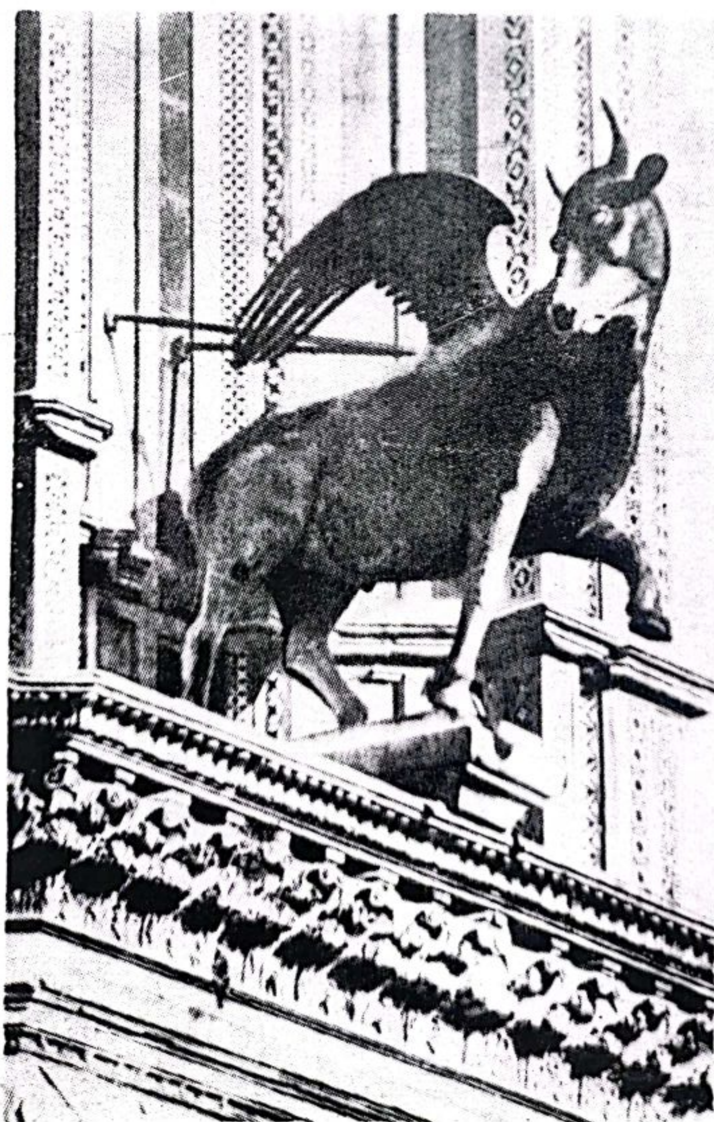
96. *Aquamanil*, aprox. 1400

97. *Dragon-şarpe cu cap crenelat*





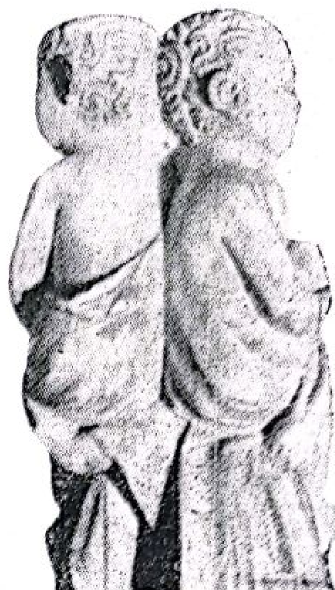
98. „*Zee paert*“ și „*chamelion*“

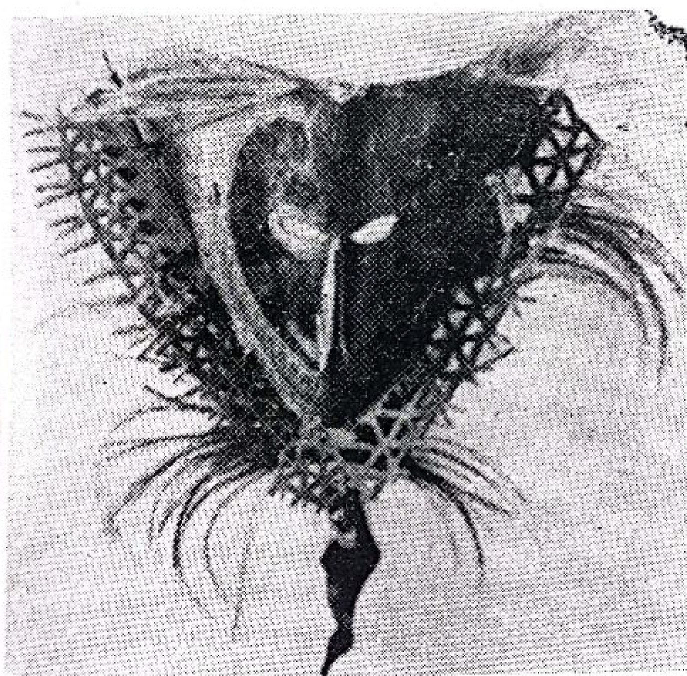


99. *Taur înaripat* pe fațada Catedralei din Orvieto



100. *Fecioară cu Ianus*, Arles
101. *Ianus copil* (detaliu), Arles





102. *Mască de baga* cu ornamente de pene, Marea Sudului
103. *Luna Ianuarie*, portalul regal al Catedralei din Chartres
104. *Dialectica*, portalul regal al Catedralei din Chartres







105. *Tetramorf* de fațadă, Moissac



106. *Elefant*, piesă în jocul de șah al lui Carol cel Mare, fildeș

107. BOSCH: *Corabia nebunilor*



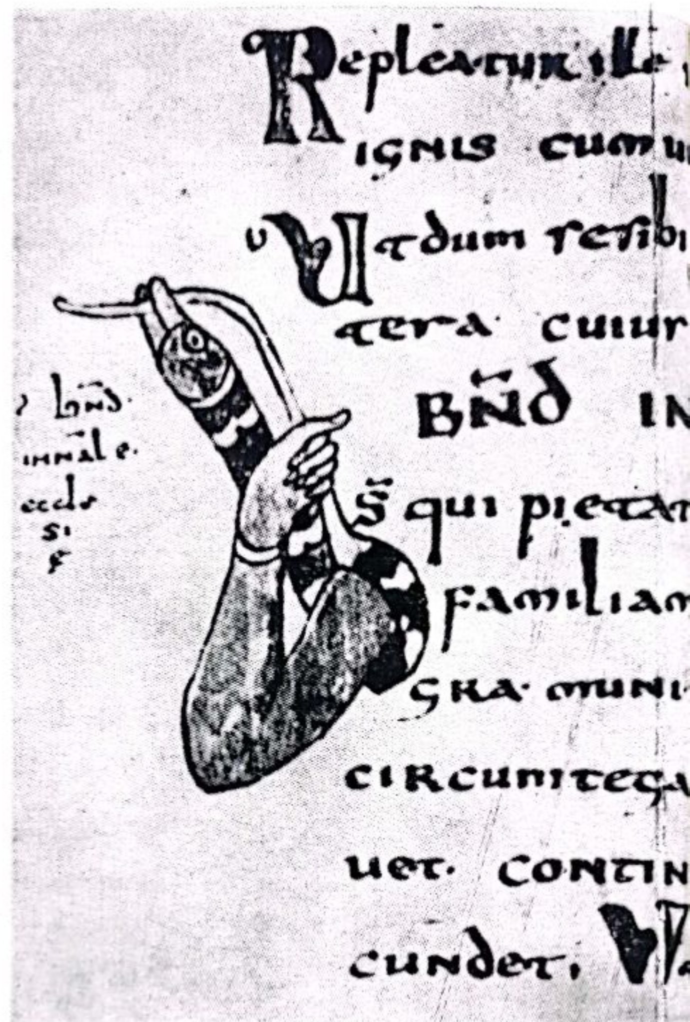


108. *Pasăre și șarpe*, capitelul Palatului ducal, Veneția

109. GRÜNEWALD: *Convorbirea dintre sf. Antonie și sf. Pavel Eremitul în pustiu*



110. *Mască* prevăzută cu coarne, Tibet



111. Motive ornamentale cu litera D, 755—787



„Gurii deschise" în acțiune (*cataposis*). Luntrea lui Charon e întotdeauna plină. Dinspre mlaștini către celălalt mal, „podarul" inversează opera lui Cristofor. Patinir (Joachim D. Patinir), îi reprezintă pe amîndoi; dar sfîntul Cristofor se îndreaptă spre stînga, către malul pe care îl părăsește Charon. Personajul e astfel ca o „frontieră" între stările, între gîndurile omului. Odată pragul trecut — prin ocultism, prin magie, prin „Vicii" — se înstăpînește o neliniște: fenomenele de contact, voite ori impuse, fie și numai printr-o privire, precum și investigarea plastică, nu sînt lipsite de primejdii. Deseori, mai ales în demonologia magică, personajul joacă rolul de *semnal*, de figură plasată pe tabla de șah ori în labirint, prevestind sfîrșitul. Devoratorul mai arată încă victima, înghițită parțial, iar acest sens al actului „pe cale de a se săvîrși" relevă o pasiune pentru nudul dorsal. Orice licențiozitate pare îngăduită în aceste tablouri cu fese hărăzite furcilor sau Botului căscat și aici nu „puterea diavolului" conferă formelor supuse acel aer pasiv, ci știința artistului. Ființa pe jumătate devorată sau în parte înghițită nu este un model. În această postură — care amintește suflătorul ghemuit sau răsturnat, ființa bifurcată din vîrful unui edificiu, deturnat astfel de la funcția sa — o stare erotică, de posesiune fabuloasă ori criminală, este înfățișată sub vălul figurației infernale. Cronos și Gilles de Rays intervin înainte de Sade în încăierările născute din Păcate, crime și isprăvi eroice. În asemenea scene, „surprizele dragostei" sînt absolute. Plăcerile și cruzimile se confundă; puterea subjugă (ferecă), precum însemnele „suveranității", cu atît mai radicale cu cît Satan dispune de ființe ce îi sînt oferite prin Judecată.

61 — Îngerul atinge cu o lance de preț balanța îndreptată către o figură grăbită să pună mîna pe tribut (trîmbița Judecății e agățată de un cîrlig, lîngă Luntre). Tulburarea resimțită în fața spectacolelor de Infern ține de o *suită*, complice cu maniheismul, și de opoziții: Îngerul e un per-

sonaj liturgic, în veşminte (în ciuda atributului şi albeţii, el dirijează jertfa); demonul, negru (străinul), înaripat, avînd gheare, coarne, o gură uriaşă şi colţi cumpliţi, obez sau încovoiat, împrumută din materialul figuraţiilor epocii. Gîde, suveran, el semnifică persistenţa supliciului într-un univers care nu este cel al Aleşilor. Or, folosirea călăului surprinde (sadicului îi place să joace rolul de iniţiator) într-o religie a iubirii. Învins, tocmai pentru a certifica cealaltă revelaţie, monstrul se iveşte din nou sub forma diavolului. Devoratorul, demonul devorator cu coroană de foc alimentează „sursa angoasei". Se descoperă astfel o realitate psihică *necruţătoare*, de neînvins, ca şi „lumea exterioară". Totul depinde de căile şi de mijloacele puse în joc pentru a depăşi primejdia, fascinaţia spectacolului sau actului de cruzime. Rolul demonologiilor pare a fi însă alcătuirea unui tablou atroce al lumii promise necredinciosului, fiinţei care nu dă ascultare, fie ea chiar profetică. O întreagă familie de devoratori îl capturează pe Iona.

Mai hotărît decît se poate imagina, necredinciosul încearcă să descopere lumea originară, anterioară figuraţiilor excesului. Reprezentările Infernului sau Judecăţii de Apoi insistă asupra *mulţimii* revoltaţilor. Dar complexitatea stărilor *à rebours* este atît de mare, încît revolta se manifestă pe o arie nelimitată ori potrivit cu „mijloacele puterii". Vînătorul Zagreus recrutează cu forţa „oaspeţii" necesari regatului său. Îngerul care încarcă talerul balanţei justifică orice deznădejde: nu există dreptate nici în cazul creaturilor alese. „Speranţa" lui Bruegel se iveşte într-o lume bîntuită de cataclisme, ferecată în lanţuri ori într-o aşteptare derizorie.

Acest maniheism, care nu cruţă nici fiinţa de lumină, face din *daimon* o experienţă a puterii. Un efect determinat va fi produs „de o putere superioară" (Nilsson, D.G. rel. historia, 187) — iar actele fiinţei perverse sau ale Răzbunătorului pecetluiesc drama: miza e nedeterminată. Omul nu poate accepta această „lege". În mod constant,

ființa liberă înfruntă ori pune *la îndoială* supravegherea exercitată de invizibil. Nu-l denunță ea oare pe „zeul legător", pe teribilul suveran, adversarul, Satan, adică pe acel zeu care nu este o ființă a binelui? Renașterea apoteotică implică ideea de „sfîrșit al lumii". Acest caracter eschatologic necesar Triumfului arată limpede defecțiunile dogmei, ale inflexibilității. Destrucțiile întreprinse și realizate, dezocultarea Misterelor se sprijină pe figurarea terifiantului. Există o simptomatică conștiință a răului — denunțată în *Mizantropul*, sau Alegoria Ereziei — în această demonologie confecționată. În „catacomba adepților lui Sabazius", la Roma, Vibia nu se află în fața judecătorilor din Infern, ci este introdusă în prezența lui *Dis Pater*, Pluton la latini, zeu al regatului morților, și a lui Aeracura. Drumul parcurs poate fi măsurat prin descifrarea operelor atroce ale lui Signorelli sau Stephan Lochner. *Daimonul* nu mai este o forță impersonală căreia omul îi atribuie toate fenomenele excepționale. Înaripat, monstruos, androfob, el capturează — sfidînd lupta — o creatură ce îi este abandonată. *Izgonirea* sa ne e semnalată de lupta desfășurată în văzduh, precum misterul unei „unități duale" (care or fi puterile Îngerului?) — al unui mod complex de a fi în *dualitate:* Antagonistul se înverșunează; există numeroși urmăritori în labirintul văzduhului; prada e o creatură a cărei teroare o descoperim, iar relația, oricare ar fi ea, între om și „Îngerul său" este dezmințită de eșecul Îngerului care cedează locul și „prada" dublului său, *Celuilalt.* Relațiile percepute nu se verifică la nivelul dogmei. Impuse, nu prin „teologia laicilor", ci prin mînuirea figurilor, care poate fi *natura* lor? Nu e oare contrazisă dogma de această experiență care depășește imaginea? Nu este ea pusă la îndoială într-un mod ocult de către mobilitatea formelor?

62 — Demonul dă tîrcoale clericului. Împotriva științei sale, prințul metamorfozelor exercită o altă putere (care îl va fascina pe artist): el are darul

ubicuității; iar decoltata ispititoare care se arată Sfîntului Antonie al lui Niklaus Manuel (1520), „trădată“ de picioarele ei care-i dezvăluie natura demonică ori animală, seamănă mult, cel puțin în ținută și în detaliul sînilor, cu *Astronomia* reprodusă în Georgius Reisch (Freiburg, 1504) și cu *Sapientia* „als Mutter der Weisen“ dintr-un manuscris aflat la Leyda (Codex Vossianus Chemicus 29, Fol. 53, 1520). Figura nudă sau înveșmîntată nu este deci o simplă imagine lumească. Ea reprezintă cunoașterea de dincolo — iar dogma dă greș trasînd limite cu neputință de forțat. Personajul enigmatic, la Hieronymus Bosch, monstrul „cap cu picioare“, învață să cunoască scena universului, oglindă saturată de o imagine supusă recuzării. Ea figurează străinul (deseori drăcușorul e negru, „abisinian“), potrivnicul, „cel din preajmă“. Reflexul acesta nu poate comunica rațiunea de a fi într-o lume a nesocotinței. Ne aflăm în pragul nebuniei și al obsesiei, către limite cu atît mai surprinzătoare cu cît perspectiva eschatologică pune capăt speranței. Precum am văzut, *Speranța* lui Bruegel apare într-o lume a dezastrului și pîndei. Antagonistul, Iblis-ul, cel de „dinaintea Vremilor“ a provocat întunecarea parțială a „Îngerului Omenirii“. Ce speranță am putea întrezări dincolo de aceste cauze? Zarul nenorocos (obsesia universului bruegelian) nu poate fi personificat decît de un geniu rău — disputa, discordia, dezacordul, opoziția. Puterile ierarhiei demoniace sînt tributare științei autoritare ori domestice; cuplului cleric-Dumnezeu. Rival fiind, diavolul monopod al lui Urs Graf vădește destule însușiri ale hibridului, marcînd primejdia care „dă tîrcoale însinguratului“. Demonul din spatele pietrei ori blocului de piatră nu ia din bethel nici o „putere“; el se află în elementul său, iar înverșunarea bisericii împotriva „cultului pietrelor“ sau locurilor anterioare e bine cunoscută. Pe stînca ce amenință pustnicul (străbaterea pietrei de moară e o temă pe care o regăsim la Paracelsus) se celebrează oare venirea Prințului?

Patrimoniul său trezeşte oarecare complezenţă. În fruntea hoardei, Satan îşi expune atributele, gema. Absoluta siguranţă pe care ea o insuflă (gîndul ne poartă la nestemata în care va fi cioplit *Graalul*) nu poate da asaltului sensul unei Căutări. Forma compozită a demonilor foloseşte toate regnurile naturii: femeia cu picioare de grifon, cu velatură fluturescă — pe peceţile găsite cu prilejul săpăturilor de la Zacro — cu cap de cerb, cu o singură ramificaţie cornoasă şi două braţe omeneşti, reprezintă strămoşul Brigadierului din căderea Îngerilor rebeli.

Împrumutînd de la oameni obiectele universului domestic, pîlnia şi biciul, geniile astfel armate se exclud din mediul divinităţilor binefăcătoare; nu sînt recunoscute ca făcînd parte dintre zeii înţelepţi, iar acţiunea puterii, înveşmîntată în alte forme, care ţin de *material* şi de animal, dezminte opera de înţelepciune, puterea contemplativă şi actul senin. Din clipa cînd începe a domina „credinţa în demoni", cum scrie G. Van der Leeuw (*op. cit.*, p. 130), „viaţa omenească nu mai este decît o spaimă necontenită".

63 — Reţelele spaimei şi ale ruşinii prind corp în arta fantastică nu în funcţie de infern, ci sub imperiul unui alt sentiment. Aici mutismul nu mai are nici o raţiune. Toate manevrele conjuratorii intervin, desigur, — dar „sfîrşitul" nu îngăduie nici o clipă de odihnă „gurii hămesite a morţii care îi toacă şi îi sfîrtecă pe oameni" (C. G. Jung, *Métamorphoses*, p. 244). Religia iubirii ar putea lăsa o speranţă, dar aventura fiinţei „negre" nu vrea să se împace cu un alt destin. Toţi hibrizii aflaţi la dispoziţia noastră într-un imens repertoriu, ori opunîndu-se, puzderie, operei („spiritele" torţionare: harpii, sirene, nu lipsesc din acest periplu) ne îngăduie să descoperim ireligiozitatea clericului, haznul călugărilor. Fiinţa orgiacă, războinică, ameninţătoare, demon al hoardei sau insectă-ulcior, este echivalentă unei năluciri capabile să întreţină *credulitatea* şi „starea de război". Una e legată de cealaltă. Lucrurile proscrise ori socotite respingătoare altădată: turma omenească, mulţimea,

hidra, ţiganii, vrăjitoarele, călăii devin complici ai Calvarului. Caracterul feroce al ciorchinelui de fiinţe, feţele care aşteaptă spectacolul se justifică printr-un anume gigantism el ororii, prin atotputernicia scheletului, a ecorşeului (ce va putea fi comparat cu acel Dionysos cu barbă de tip „sardanapalic" aflat la muzeul Acropolei), ori a caracatiţelor, în porfir, ce amintesc de greutatea-etalon de la Cnossos; dinţii, ghearele şi colţii răpitoarelor; gura căscată (cel ce îşi duce mîna la gură cînd cască îşi aminteşte oare că acest gest interzice pătrunderea unui demon?), falca ameninţătoare a demonului (Eurynomos), călăul-maşină redus la un bot.

Părţile animale adăugate obrazului sau măştii reprezintă o dovadă a anteriorităţii reprezentărilor. Starea intermediară dintre două renaşteri, vitalitatea Furiilor (Culsu, Mean ..., la etrusci) sînt simbolizate de divinităţi monstruoase, cu capete de animal, prin colţi de mistreţ ce le ies „din gură", în ţări şi epoci diverse (Judecata lui Solomon sau Heruka din secolul al XVIII-lea). Scoase afară, retractate ori ameninţătoare, ghearele sînt semnul răpitorului; aripile întinse larg devin, asemeni cercului palpebral şi seriilor circulare, o bizară *mandala* animală. Bifurcată, suliţa evocă tocmai creaţia miraculoasă a unei fiinţe, dar înţelepciunea invertită are drept semn faţa posterioară. Protuberanţele generatoare sînt dătătoare de nelinişti, dar, pentru Origen, sexul e diavolul. Aflată în afara rochiei, *gheara* indică „identitatea" personajului-femeie. Zeul cel rău al lumii (fantastica mînă neagră apare constant în poveştile irlandeze ori galeze; cf. Jean Marx, *Graal*, 281, n. 2) este descris în cărţile gnostice. „Faţa lui este de mistreţ, dinţii îi ies în afară" (Jéû, cap. 43.) Uneori, Botul devine protector sau e folosit în riturile vrăjitoreşti înaintea erei feroneriei baroce sau a himerei-pelican.

Iconografia Paradisului (fluviul falic) ori aceea a demonului relevă elemente animale foarte disparate datorită numărului lor mare, toate ţinînd însă de predator ori de reptilă. Simptomatologia posesiunilor păstrează din vechiul bestiar, din hibrid

şi din contaminarea posesivă un fond ce se impune a fi moralizat. *A extrage* demonul numit reprezintă o operaţie care, în această poveste a credulităţii, ne-a oferit cel puţin figurile hibridului. Ele au drept de cetate în universul fantasticului într-un mod mai real decît se recunoaşte de obicei: lipsa oricărui grăunte de milă în scenele de Infern generează tulburarea resimţită încă de la prima privire. Teama plină de nelinişte, „faptul de a-ţi făuri dragoni" au însă consecinţe: deprecierea vieţii omeneşti „supusă judecăţii" (omul judecă Legea potrivit operelor sale şi în locurile sale) vădeşte cinism; Judecata provoacă un fel de eroziune a tuturor formelor menite supliciului sau gurii Iadului. Substanţa lor ontologică este epuizată — ele sînt reduse la *aparenţă*, care înseamnă Infern! Într-adevăr, omul nu şi-ar fi putut construi un labirint mai înspăimîntător.

64 — Ispitirea omului şi monstrul-fermecător, în „veşmînt" animal, minunat (se ghiceşte o formă feminină), nenumăratele înfăţişări ale ispititorului, monstrului, dragonului, şarpelui, demonului şi drăcuşorilor, negri sau cenuşii; ispita Paradisului terestru, ispitirea lui Christos de către Satana, a sfinţilor, şi cu precădere a Sfîntului Antonie *solitarul*, maestru al vieţii monahale în deşerturile Tebaidei, îngăduie artistului să satisfacă o parte din libertatea ce ar putea fi constrînsă, în el, în urma aplicaţiei iconografice. În această mobilitate (era lăudat peisajul desfăşurat în scenele ispitirii! — de pildă în cazul lui Patinir), formele se supun unor reguli — hibridul nu e rezultatul hazardului, al unei simbioze factice. Proiectele de *costume* ale diavolilor de Nic. Manuel Deutsch sînt opera unui artist; materialul aflat în circulaţie i s-ar datora astfel lui, iar diavolii din Vézelay, din Sasseta, după Pierre Francastel (*Atti Congresso Internazionale di Studi Umanistici*, Roma 1952, p. 199), reproduc un „veşmînt al diavolului". Studiul propagării emblemelor sau atributelor (coarne, colţi, suliţi, solzi, gheare, aripi) nu ţine seama îndeajuns de materialul Sărbătorilor, Misterelor şi

Luptelor (sărbătoarea de sfîntul Gheorghe, „procesiunea“ Tarascăi).

În acest labirint unde totul purcede de la om, fără ca figurația să-și piardă savoarea, temele și „sursele“ joacă rolul pe care îl cunoaștem. Arta fantastică marchează o revoltă al cărei sens abia începem a-l întrezări, revoltă cu atît mai ascunsă cu cît se desfășoară sub semnul lui Hermes. Detectate în parte, influențele maniheiste modifică perspectiva tradițională. Căpetenia îngerilor revoltați, prințul Infernului, Revolta și Căderea guvernează un ansamblu hibrid. Regele tărîmului de sub pămînt (am văzut că „iadul“ furnizează starea de cruzime a lumii), Satan, are drept slujitori fiarele din viziunea apocaliptică.

65 — Împrumutînd elemente din coborîrile ebraice în infern, din Catabaze, coborîrile în limburi folosesc o serie de imagini viciate de moralism. Împărțirea Gheenei în cinci compartimente traversate de către Isaia are o sorginte străveche. Oamenii din primul compartiment, care golesc ulcioare pline (într-o „fîntînă“ pe care nu izbutesc să o umple) evocă hidroforele lui Polygnotus (Pausanias, X, 31, 9, 11), „copiate“ după un model anterior sursei folosite, în *Axiochos* și de către Lucrețiu (III 1016—1023), unde supliciul trudei este de pe acum prezent. El este luat în rîs, în chip ciudat, de către hibridul purtător al ulciorului, refugiul de dincolo, *obiectul sfărîmat*. Există aici un semn de oprire a curentului vital, iar Apocalipsul obiectelor este însoțit de amenințarea armelor-unelte sau de atributul-cheie: spada cuvîntului țîșnește de pe buzele unui Christos apocaliptic (La Lande de Cubzac).

66 — Obiectele dotate cu putere intrigă, deoarece unele situații au fost date uitării. Vechea dagă ținea loc de simulacru al lui Marte; ulciorul de gresie, atîrnat de o prăjină („simbol al Satanei“), se trage din tradiția populară care face să se ivească diavolul, în cursul sabatului, dintr-un ulcior. Oala de gresie, în calitate de obiect de călărie — gîtul devenind crupă — este înrudită cu tema călărețului și cu emblema diabolică. Obiectele naturale nu

sînt distincte de produsele de artă. Ceea ce omul adoră nu este natura, ci *puterea* revelată de ea prin intermediul hibridului. Astfel, obiectele sînt încărcate cu un surplus de putere. Opere ale omului, ele devin ființe și proliferează. În spatele uneltei, între obiect și om, mobilitatea energiei psihice este cea care intră *în joc.*

Unealta, arma demonului „zgomotos", sapa, biciul, cuțitul, fierăstrăul, securea, furca, ținute în mîini ori fluturate, inversează raporturile obișnuite. Armamentul hoardelor se mărginește adesea la bîtă, la „sceptrul" natural, amenințător; la ciomag. Acesta este un însemn al puterii (cf. *Exodul,* IV; II *Regii,* IV, 29), iar nodozitățile marchează un surplus al puterii. Opuse, armele magice (ale lui Perseu), cosorul sau lancea, unealtă a Arhanghelului, a sfîntului Gheorghe, amenință ori ucid monstrul. Vechiul fetiș al zeului Marte a devenit un instrument liturgic.

67 — *Judecata de apoi* (damnații, la Signorelli, sînt ecorșeuri), Epopeea Celei din Urmă Zile (la Sainte-Foy de Conques, Autun, Orvieto, Compostelle), Apocalips, posesiunea și expulzarea demonilor, toate corelează formele cu *străinul.* În dipticul de la Murano, la Ravenna, ori la sfîntul Antonie al lui Niklaus Manuel, se vede o mică ființă neagră care o ia la fugă părăsind un posedat. Drăcușorul ce iese din gură și se înalță deasupra capului ori urbelor, în scenele de exorcism, va face mare carieră. Mai mult decît de figurarea simbolică a exorcismului, aici e vorba, precum în Omul sălbatic (sau în figura de la San Zeno ce catolicizează mitul), de o reprezentare a *străinului.* Drăcușorul poate fi comparat cu micii etiopieni ai lui Macarie, cu negrul sfintei Tereza. Aceste figuri prelungesc legenda popoarelor fabuloase, a sciților cu urechi lungi — tot atîtea „fapte" luate din Pliniu, din „Cartea Comorii", din Solinus (cf. Paget — Toynbee Brunetto Latino's Obligations to Solinus; Romania, XXIII, 1894, p. 62). Sensul indirect, „dedesubtul" formei, folosește o întreagă rețea

 de figurație în care textul joacă rolul unui stimul,

al unui revelator. Forma este o *trecere* cu atît mai de preţ cu cît agitaţia are drept antidot impasibilitatea (aceasta e o enigmă asemeni chipului), „şi imobilitatea veşnică a înfăptuirilor umane" (Henri Focillon, *Piero della Francesca*, 1952).

Un anume conflict al temelor pare a nu fi remarcat cînd sînt luate în considerare figurile artei fantastice. *Jurămîntul clericului Teofil*, aflat în mîinile Diavolului, fixează prima stare a *Pactului*. Teofil era reprezentantul episcopului din Adana, în Cilicia. Cucernic, arhiepiscopul insistă pentru a-l instala pe Teofil în tronul episcopal. Acesta refuză, iar noul episcop, gelos, îi retrage funcţia. De unde şi furia lui Teofil. Ispitit de diavol (opera fantastică e deseori „operă a furiei"), Teofil va găsi un iudeu care ştie să facă a se ivi „duşmanii şi diavolii". Noaptea, iudeul îl duce în afara cetăţii. Tremurînd, Teofil „vede duşmani, peste o sută de mii", însoţind un diavol gigantic, „spăimîntător". Prezentat ca solicitator, clericul semnează un pact, figurat de pictorul „Miracolelor de la Notre Dame" în manuscrisul de la Soissons (cf. L. Delisle, *Recherche sur la librairie de Charles V*, 1907, I, 285 urm.). La Souillac, Teofil aduce cinstire, „mînă în mînă", şi primeşte pactul. (O figură identică se găseşte în Pactul lui Iuda.)

Teofil şi Faust (care „semnează" un pact cu Mefistofel) ar avea drept strămoş *Sabinul*. În Antichitate, vrăjitorii erau adesea originari din Sabinia. Ei poartă astfel mai multe nume: Sabinul, *Faustus* (norocosul, „aducătorul de noroc").

Vom avea deci un întreg ciclu de gobelini, de servanţi şi fiinţe *legate* printr-un pact ori printr-un act de maledicţiune. Simon de Samaria, numit şi Magicianul (de unde atracţia pentru miracole, pentru vrăji) luptă împotriva lui Nero, alături de Petru, şi se înalţă o clipă în văzduh cu ajutorul magiei (simbolismul ascensional instituie o stare a „înălţimii" — semn al valorii, inversat în cădere, potrivit unei lecţii iconografice). El căzu apoi şi îşi frînse picioarele. Primul eretic părea învins, dar erezia sa deveni o formă a gnosticismului.

Mai aproape de noi, Sirena, Toamna, Arhanghelul doborît al lui Laurens închipuie o stare

mitologică în care figurile nu mai sînt tributare ereziei, ci insolitului. Forma receptată naşte, în cel care o fixează şi o descoperă, „bănuiala inumanităţii oricărui cîntec omenesc. Din deznădejde deci ar fi pierit cei cuprinşi de patima propriei lor cîntări? O deznădejde foarte apropiată de extaz", precum scrie Maurice Blanchot [N.N.R.F., 19 (1954) 96].

68 — De la o epocă la alta, *Capriciile* dăinuie. Ele definesc condiţia operei voalate. Reprezentarea-tip a acţiunii ambigue poate fi găsită în Mizantropul sau *Alegoria Ereziei* de Bruegel. Legenda e, bineînţeles, enigmă şi s-ar putea traduce astfel: „deoarece lumea nu e vrednică de încredere, *eu mă aflu în luptă* cu ea".

Este oare punga însinguratului un semn al lui Hermes? În spatele filosofului (un om înveşmîntat în mantie întunecată se află în „cohorta mai marilor", din faţa Carului cu fîn), hoţul simbolizează, după Pierre Francastel, de asemenea diavolul, „aflat în inima omului celui mai înzăuat în credinţă şi în semeţia certitudinii sale lăuntrice" (*Atti Congresso Internazionale di Studi Umanistici*, Roma, 1952, p. 204, n. 14). Diavolul clericului (înscris în sfera transparentă, piezişă, purtînd crucea în vîrf), *îl fură* pe Hermes ori pe discipolul său. Nu sîntem oare în faţa unei imagini sustrase, într-un chip bizar, conflictelor? O imagine a puterii oculte netolerate, a ereziei? Aventura omului cu mantie, deposedat fără ştirea sa, nu e a omului „zăvorît în propria-i conştiinţă". Acesta, cleric ori pînditor (sau şi unul şi altul la un loc) supraveghează tot ce este în afara sa. El demască, dezocultează orice demers.

Acest tablou reprezintă poate una dintre cele din urmă înfăţişări ale omului *mascat*, şi ale problemei „celuilalt", pusă de către hibrid, personajul înscris în sfera transparentă. Potrivnicul trezeşte în noi un conflict între personalităţi distincte. Celălalt, fie şi datorită exclusiv clevetirii (ne gîndim la *Alegoria* lui Bellini) e o evocare a ceea ce a fost distrus prin cuvintele proferate.

Dacă enigma chipului ridică foarte multe probleme, oare faptul acesta nu se datorează menținerii omului mascat și a stării de război? Omul inamic al omului, deposedîndu-l ori reducîndu-l la condiția de obiect, nu lipsește din arta fantastică.

Omului îi place să se bizuie pe forme identificabile, care dau hibridului un caracter echivoc. Oglinzi, zaruri sau cărți de joc (zarul așezat pe cap) definesc rolul partenerului nevăzut. Aici se poate elucida o enigmă: figurarea zarurilor e frecventă în arta fantastică (am mai semnalat-o de cîteva ori). De pildă, un personaj ducînd o masă se îndreaptă către ființa ce poartă un zar pe creștet și care ar fi un substitut, sau un slujitor (consilier) al lui SERAPHZ. După Pausanias (VII, 25), acest oracol era consultat prin mijlocirea zarurilor aruncate pe o masă așezată în fața statuii lui Hercule.

Zeu, astru ori înger, martor al unei partide jucate de mai mulți, partenerul nevăzut ar avea toate cărțile în mîna sa. Omul vrea să ajungă la Citadelă. *Cealaltă creatură* mobilă, înger sau demon — îngerul pierzaniei cu trăsăturile lui Satan — se află în gardă împotriva a tot ce „poate fi animat de dorința de a o captura". Ea amenință.

69 — Ființele filofane (și aceasta nu este cea mai neînsemnată lecție dată de arta fantastică), și gustul lor pentru limpezime caută să reducă lumea. Aspectul diurn, „lumina", magnificența duc la excese sau la monotonie iconografică. În numeroase opere, Îngerii devin „ființe mediatoare", esențe de lumină pură (pe care filosofii le numesc „Inteligențe"). Albul le șade bine — dar prea puțini spectatori, fascinați de frumusețea Îngerilor Apoteozei, se gîndesc la această suită mai mult sistematică decît fantastică: om, mediatori, Zeitate. Ne putem doar întreba asupra semnificației acestei sistematizări. Profundei bucurii pe care o ivește opera — *Jubilarea* lui Grünewald poate fi inclusă în acest ciclu al alegreței — liniștirii, îi urmează îndoiala. Forma coerentă a îngerului, în ciuda irealității adaosurilor, ori posturii (ființa zburătoare nu ține seama de legile

noastre obişnuite), dezvăluie intenţia — dar, precum la Stephan Lochner sau Carpaccio, prezenţa stranie domină într-o mai mare măsură decît mitul purităţii. Satelitul este înarmat; el ameninţă, luptă. Forma „umană“ plutitoare, legată de cine ştie ce obsesie a levitaţiei (un anume şamanism caracterizează „Înălţarea“), precum şi supravegherea pe care ea o exercită, modifică rolul personajului înaripat. Potrivit „cărţii secrete a ereticilor“ (Concoresso), descoperită de către inchizitorii din sudul Franţei, omul are un duh sfînt provenit din îngerii întemniţaţi în el. Trimis, ochi sau Paznic, înarmat cu spadă, ori muzician, îngerul propune o lecţie curioasă (în care poate fi surprinsă *răsturnarea figurilor*): adevărul unei existenţe terestre ar consta în a fi „umbra Îngerului său“. Acest conflict între fiinţe „de natură spirituală“, păzitori ori viteji înarmaţi, şi oameni, ne aminteşte că omul este alcătuit din Elemente şi Tenebre. De unde importanţa acordată *visului* şi o nouă deviere.

Forma îngerului conferă visului o origine divină. El face legătura între Magi, Sfînta Ursula şi Putere. Vizitaţi de un vis, aceştia suferă influenţa augurului într-un mod enigmatic: vedem îngerul *şi* fiinţa adormită. O curioasă prezenţă dublă caracterizează Figura (o regăsim la Ianus). Ivirea pe neaşteptate a creaturii înaripate, piezişe ori abia atingînd pămîntul, arată cît de puternic este legat Mesagerul de visul premonitoriu, folosit în toate hagiografiile, ori în naraţiunea vizionară. Prin „venirea îngerului“, mesajul figurat (desigur, în memorie) este de origine divină. Această perpetuă „justificare“ a originii printr-un personaj este deconcertantă — şi apariţia îngerului este dublată de voce: „luînd înştiinţare în vis prin îngerul Domnului să nu se mai întoarcă la Irod, ei s-au dus în ţara lor pe o altă cale“ (Matei, II, 12). Cu o mînă, Mesagerul arată steaua; cu cealaltă, şi anume cu indexul mîinii drepte, atinge mîna Magului care deschide ochii. Iată cum ia naştere, prin gestualitatea vestirii, o curioasă construcţie a figurilor şi a reversurilor adverse, în vălurirea cutelor.

70 — Opera enigmatică extrage nenumărate elemente din labirintul formelor. Căile încrucişate, dispunerile în spirală, înlănţuirile, inextricabilul se regăsesc în arta fantastică. *Sensurile suprapuse*, de asemeni.

În etica pitagoricienilor, muzica ce se înalţă către obiecte divine pregăteşte ascensiunea înţeleptului. Dar acesta nu recepteazǎ întotdeauna cuvîntul. Un înger îi aduce lui Isis revelaţia secretelor Alchimiei. Funcţia de paredru este esenţială. Doar Faima, în acele Spiritelli din secolul al XV-lea, este înveşmîntată în pene de păun, „are aripi mari şi chipuri omeneşti pe tot corpul". (E vorba oare de Adramelech?) *Superbia* lui Bruegel precede un cortegiu monstruos ce pare a se afla sub semnul măştilor-boturi, al cucuvelei de pe stup.

Dacă uniunea cu îngerul este motivul eschatologic, *vînătorul înaripat*, cu şoimul pe pumn, cu capul scaiete, realizează o stare de apropiere uşoară, care menţine sau spulberă. Misterul ascuns în *simbolismul celor Doi*, om şi animal, arhanghel şi dragon, îngeraş şi nor, Hermes cel cu aripi iuţi (Stobeus, Exc. XXIX), şi veşmînt format din aripi (zeiţa Tanit de pe sarcofagul Sfintei Monica), Pegas (sau semnul apoteozei în „răpirea" lui August) şi Mercur cu aripi la călcîie, mantia din pene a lui Freyja (simbol al vitezei supranaturale, al deplasărilor imposibile) şi aripile scurte, draperiile aruncate de o parte şi de alta peste umerii grotescului antic, asigură Figurii o complexitate accentuată de imaginile furiei ori de aripile Fiarei. Dacă arhanghelul Gabriel (cf. *Journal asiatique*, iulie-septembrie, 1935, p. 80), are o aripă de lumină, pură şi absolută, cealaltă, cea stîngă, peste care se întinde o pecete tenebroasă, e antagonistă. Cum scrie Henry Corbin, „lumea iluziei este o umbră proiectată de aripa stîngă a îngerului; sufletele diurne provin din aripa sa dreaptă".

Destul de des — se cunosc operele de frunte ale lui Bosch, Conrad Witz, Hans Baldung Grien, Patinir — tema podarului este enigmatică. Ţinînd o bîtă bifurcată la capăt, ce înfrunzeşte ori

se frînge, podarul e un *gigant*. El are o origine străveche, iar stăpînul vadului „circulă luptînd împotriva principiului apei, adică împotriva principiului umed care trebuie să dizolve vechiul om" (*La Religion de l'Ancienne Egypte*, Paris 1910, p. 225). Orice alt fenomen, dar supranatural („soarele trecînd de la moarte la viață"), se înfăptuiește prin mijlocirea apei".

Trecerea e o necesitate; apa, „din care au ieșit toate lucrurile", are proprietăți magice. Astru creator, soarele „a ieșit" cel dintîi din apă. De unde noțiunea de botez solar și însemnătatea acordată trecerilor, uriașului care străbate marea „prin vad", ducînd cu el un însoțitor.

Poseidon îl hărăzise pe Orion cu puterea de a umbla pe mare. Orbit, „el se duce la fierăria lui Hefaistos și, luînd un băiețandru, *îl așază pe umerii săi*, cerîndu-i să-l îndrume spre răsărit" (Apollodor, Bibli., I, 4, 3). În legătură cu „preistoria" Traversării, cu Hercule ce trece marea ținîndu-l pe Dionysos pe umerii săi (cf. R. Rochette, *Monuments inédits d'antiquité figurée grecque et romaine*, P., 1828—1833, p. 44), trebuie pus și *Christophorus* de Konrad Witz (Kunstmuseum, Basel), care reia tema traversării apei, după tema stîncii. Purtătorul pruncului, fără păcate și fără „istorie", merge (îndrumat ori dirijat, ținut de păr), „întru noutatea vieții". Enigmatic, *mersul valului* este supus asimetriei. Prin inele ovale, fisuri și reflexe, spectacolul apei se află în centrul tabloului — iar căutările „concentrice" atrag atenția asupra semicercului descris de piciorul drept al sfîntului Cristofor. Pe oglindă — releveu: formația descentrată înscrisă într-un triunghi (a cărui bază prelungește partea stîncoasă, la dreapta, unde se află micul golf de plecare) — valurile au o mobilitate complexă. Umbra bastonului, umbra-formă și reflexele sale „cutate" devin indicele gnomonului fantastic. La stînga, planta de pe mal reprezintă vîrful unui nou triunghi, care ar avea drept bază personajul opus, precum și malul celălalt. Această serie de opoziții și de legături neașteptate, disimetria, extensia

valului ce tinde a deveni mers, jur împrejur, lumea hidrofană, gesturile podarului şi ale copilului compun o pînză făcută din mişcări insolite. *Drumul valului* este figurat cu ştiinţă: trebuie să continuăm ceea ce e sugerat. Regăsim aceeaşi forţă a operei (triptic de astă dată) în alegoria lui Bellini, *Triumful lui Amor.*

71 — Străini oricărei gîndiri teologice, sondăm spaţiul şi lucrurile (respectînd în principiu fiinţele), dar pe cele cu un *corp imaginar,* dotat cu facultatea de a străbate sau de a trece, de a se înălţa sau de a se deplasa prin văzduh. În mod curios, acest corp înfruntă partenerul invizibil (iată aici două elemente-cheie ale artei fantastice); el se deplasează către *ceea ce este deschis:* natura. Această trecere, această survolare datorată unor mobilităţi deconcertante şi, deseori, puse la îndoială, conferă corpului imaginar o existenţă, o fiinţare pe care arta o utilizează în permanenţă.

Neliniştea noastră este generată de faptul că „acest personaj se deplasează"; nu vedem însă altceva decît ceea ce „propria noastră optică" *a descoperit.* Fără a da dovadă de un van raţionalism, trebuie să spunem că trupul imaginar pare orb. De unde şi densitatea figurilor, a hibridului. Împodobit, acesta devine o fiinţă aleasă, o creaţie a frumosului, Înger, Prunc, îngeraş sau *putti.*

Opera fantastică echivalează cu un protest împotriva „nedreptei orbiri a omului" şi a corpului imaginar. Ne aflăm aici aproape de fiinţa fascinată de preştiinţă, ori scoasă din minţi de insistenţa edictelor. Absurdul, lupta împotriva a „ceea ce e de la sine înţeles" se datoresc unei rivalităţi oculte cu „simbolurile verbale".

Fantasticul este nu atît dispută, cît un mod de a reprezenta, de a cunoaşte *ceea ce nu poate fi cunoscut.* Apropierea se face însă pe tăcute. Ea nu foloseşte din dogmă decît o schemă şi, uneori, canavaua reprezentării. Totul depinde de tensiunea creatoare, ce intervine ulterior.

72 — Această tensiune ține de suprareal și (faptul nu va părea bizar) de corpul omenesc. Marea pasiune pentru nud, care se manifestă în arta fantastică, este ambiguă. Hermafroditul, natura dublă, hibridul ocupă un loc aparte într-o operă pe care o socotim dintre cele mai fascinante: corpul, obiect și subiect al metamorfozelor.

Nimfa Salmacis domnea asupra unui lac; ea îi rugă pe zei s-o unească cu *Hermafrodit* (Ovidiu, *Met.*, IV, 285 urm.) care nu-i răspundea la dragostea sa. Din acea clipă, ambele corpuri nu mai alcătuiră decît unul singur. *„Sub o formă dublă*, ei nu sînt nici bărbat, nici femeie." Agdistis s-a născut din sămînța lui Zeus, căzută în timpul unui vis. Ea zămisli o ființă hermafrodită, hibridul prin excelență. De unde și importanța Triumfului lui Amor care o urmează pe Afrodita. Hermafroditul (și feminizarea, fără abdicare de la virilitate) a constelat un nou arhetip: la bărbat, acela al femeii (dar activă, nu apatică); la femeia invertită, acela al bărbatului, posedat, „ținut la discreția femeii". În acest ciclu totul se înfăptuiește sub semnul uniunii și pluralității. Mitul *ființei duble*, al lui Hermaphroditos, Hermes și Afrodita; al ființei bisexuate, *copil al lui Hermes*, stăpînește numeroase reprezentări ale artei fantastice.

Androginul și multiplicitatea formelor androgine se leagă de mitul dublului Adam. Repetiția (și nu simetricul) mărește eficiența. Puterea ivirii, a apariției lui Venus Anadyomene este opusă unei anume obsesii a castrării — dar apariția Afroditei, „în era noastră", nu poate masca stări mai vechi. Sfîrșitul păgînismului se confundă cu nașterea remușcării monogame, dezmințită de cuplul hibrid sau de triade, de efeb și de obez, gnom al puterii; de lupte, rapturi și răpiri, care sînt o prefigurare a violului. Arta fantastică, prin jocul figurilor, excelează în sugestie. Actul ce va urma ține de fabulos: Panteonul e prezervat de „pedepsire". Aventurile lui Zeus cu sora și cu fiica lui, nevasta lui Amphitrion; Poseidon, răpitor de copile, dau artistului o libertate pe care

acesta o folosește în pofida obișnuinței de a lucra după model, ori a excesului de forme planturoase.

73 — Senzualitatea, echivocul, excesul de mistere, euforia bahică, „entuziasmul", uniunea hierogamică, riturile fertilității, figurile androgine și forma hibridă nu se întemeiază pe moduri de viață cunoscute. După legea sexuală a Cabalei, Zoharul, „orice existență e în același timp masculă și femelă". Cuplul Eva-Adam introduce o ruptură în regnul hibridului. Curînd, semnul sexului dispare de pe banderola zodiacală care imită forma umană. Această stranie ipocrizie intervine și în „exegeză": se pierde din vedere rolul jucat de copil (seria genetică e ciudată, de la *paїs* la îngeraș). Efebismul nu e „reprezentare a bărbatului", ci erotism nemărturisit ori semnificîndu-se printr-o reprezentare admisă, folosită frecvent, al cărei sens nu mai este evident. La extrema cealaltă — ținuta calipigă; bărbatul în vîrful picioarelor ori zeița nudă, Venus din Laussel, steatopigele din arta preistorică ori arhaică sînt semne ale exuberanței. Se vădește aici o mare vigoare, un naturalism panteistic, corelat cu abundența, cu „alte vremi" (Sibila este în același timp revenire la „vîrsta de aur"), cu o primăvară neașteptată, datorită tocmai surplusului de vigoare. Astartea e acoperită cu un plastron de sîni. Influxul maselor este legat de abundență și de forță.

74 — Statuetele denumite Venus, din Magdalenian (III), de la Angles-sur-l'Anglin, cu sexul accentuat și chipul nefigurat (acesta pare de prisos), ar indica un stadiu foarte vechi al coincidenței dintre „magie, simbolism și religie". Primatul magiei domină însă ciclul *zeiței nude* în civilizații foarte diferite.

Mărturia senzualității pare suspectă, dar arta tuturor epocilor o glorifică. „Zînele" lui Santchi, senzualitatea lui Nathoura, plenitudinea încîntătoare a nudurilor din India, acele Yakșini, Sarasvati, zeița muzicii și a științei, uimesc prin ușurința și libertatea mișcării — stau rezemate de spate, se proptesc, oferă „ulcioarele de aur",

sînii, o floare de carne căreia piatra i se potrivește de minune. Ea pune în valoare granulația, și excesul. Ce distanță între această senzualitate zîmbitoare și arta barocă! Tăiate în rotunjimea pietrei, figurile nude, în peștera deschisă, celebrează enigma. Această nevoie de formă, la răscruce sau în scoică, este legată de mitul ivirii fără veste.

Rotunjimile atît de omenești ale femeilor prosternate, din profil (în „școala" de la Amaravāti, Muzeul din Madras), Venus cea invocată de acadieni sub numele de Iștar, Astartea semiților occidentali (Iștar va face legătura între acadieni și asirieni grație templului ce i se va înălța la Ninive), nimfa de la Camarina, purtată de o lebădă pe apele lacului, compun o figurație care nu e „mitologică". Dimpotrivă, curtezanele celeste, Apsaras-ele, care altădată au fost nori schimbători, gata a sluji „cu farmecele lor" planurile tainice ale zeilor, ar reprezenta prefigurarea Nefelei, a „aburului" ce simulează o femeie în mitul lui Ixion. Încetul cu încetul termenii se modifică, femeia modelată artificial, Pandora, este flagelul trimis asupra muritorilor de către olimpieni. E cunoscut rolul rezervat Evei în Ispitirea bărbatului.

75 — Numai cuplul, gol, înscris în sferă, dezminte această condiție. El e un echivalent al imaginii *diadei* Logos-Sophia, care completează ori amplifică datele „Căsătoriei Alchimice", recunoscută de W. Franger, în opera lui Bosch. Cuplul reprezintă în acest caz un dat ambiguu a cărui mascare ar fi zadarnică; *dublul*-infernal, terestru, celest; vestirea unui mod syzygic de a fi (el succede bizar aventurilor Panteonului), oferind omului mai mult decît o promisiune. Syzygiile valentiniene, în gnosticism, sînt determinări succesive și personale ale esenței divine — aici „omenească" — derulîndu-se în perechi, fiecare eon masculin avînd alături un eon feminin. Forma nudă încetează să mai fie ispititoare (a existat o anume ginecofobie în reprezentarea Evei din Evul Mediu — nu era ea compensată oare de inversiunea pe

care o recunoaştem la Hieronymus Bosch?). Împlinirea reală a riturilor — iar posturile nu lasă nici o iluzie — însoţeşte naşterea omului în „întregime, integral", în taina sferei străvezii. Dar o rivalitate ocultă nu încetează să se manifeste. Cucuvaia, un diavol stăpînesc Arborele sau zidurile. Frumosul copil (*catamitus*), sau băieţandrul, Ganymede, paharnicul lui Jupiter, e chemat a îndeplini alte funcţiuni. Şi Adolescentul de un farmec straniu este asemănător puterilor care cucereau Occidentul.

Copiii-şefi, Dioscurii, ale căror Mistere erau celebrate la Amphissa, după Pausanias (X, 38, 7), Gemenii, Amphion şi Zethus, constructorii urbei fabuloase, sînt mai mult decît nişte figuri. Ei fac parte din vremea cultului efebului, travestirii; cultului dionisiac şi actului.

În *Ispitirile Sfîntului Antonie*, femeia iese dintr-un arbore scorburos. I se cunoaşte rolul; există poate aici o aluzie la „*habitaclu*" (al acuplării alchimice), iar nudul infernului, singur, izolat, ar semnifica tocmai condiţia fiinţei dezarmate, fără putere (prin care să depăşească această „condiţie"). Atunci nudul echivalează cu o expertiză.

76 — În alte scene, terestre, pudoarea vădeşte tocmai plăceri necunoscute, refuzate. Dar, ca urmare a unei stranii inversiuni, gesturile de pudoare sau naşterea lui Venus, *înfăşurată în văluri*, „transportă" viaţa privată pe scenă. Omul este fără încetare expus datorită acestei figurări a fiinţei duble. El nu caută, o ghicim, nici o scuză. Atributele sexuale, foarte accentuate, pe trupul nud, unde „ornamentarea" se limitează la organele genitale şi la striuri, sexul ispititorilor şi „deliciile" universului saturat de nuduri la Hieronymus Bosch, floarea posterioară, ramura, arborele, creanga implantată creează o curioasă imagine de „à rebours", care nu e altceva decît natură; o imagine a poziţiei ghemuite (suflătorul este unul dintre personajele cele mai echivoce ale artei fantastice), subliniată de creanga ce se înalţă.

Intacte, organele genitale ale lui Hermes, Priap, Bachus ori ale Faunului au, drept corolare, *ochiul* profilactic, actul figurat de Car, „transportul" și *fiica*. Gesturile obscene (se știe ce însemnă-



48. Idol de plumb găsit în „Cetatea arsă"

tate se acordă organelor genitale care servesc drept „poartă", prag și loc) ar avea menirea de a feri de atingeri „nefaste".

77 — Valoarea magică a nudului sau a organelor sexuale nu poate fi contestată. *Ritus paganus*, nuditatea rituală utilizează locurile hărăzite corpului: băi, etuve, terme. Traseul nudurilor, urmărirea și „procesiunea" sînt tot atîtea acte în care potențialitatea corpului trebuie să înfrîngă „puterile rele" și să trezească puterile fecunde. De unde și „gesturile" fiicelor ploii, Lady Godiva, la

 Coventry, fesele dezgolite, partea rușinoasă exhi-

bată pentru a întări un jurămînt sau pentru a profetiza (Casandra, Saul). Războinicul de la Capestrano își sprijină o mînă pe pîntecul său foarte feminin, dar nimeni nu se așteaptă să descopere în partea cealaltă un organ genital dezgolit.

Această curioasă nuditate posterioară sau rituală în miturile lui Baubo și Hathor marchează existența unor obiceiuri care s-ar putea grupa în jurul figurii zeului Bes, „binefăcătorul"; al adoratorului, al urmăririi și al raptului (preoții lui Pan alergau în pielea goală în timpul Lupercaliilor). Erotismul plin de cruzime, Perseul lui Benvenuto Cellini; festinul dorsal, caruselul, copilul gol din creștetul fîntînilor, nuditatea acoperită de plete ori parțial ascunsă de șuvițele de păr (Sfînta Maria egipteanca) determină o prezență insolită. Se cunoaște, după Pliniu (H N, XXXVI, 11), un *Cupidon* gol, așezat la Parium, colonie pe Propontida, la fel de frumos ca și Afrodita din Gnida și „degradat asemeni ei".

78 — Licența folosește ades ceea ce e propus ori tolerat: o curioasă dorsalitate se manifestă sub egida legii. În unul dintre tratatele sale, Cellini recomandă discipolilor săi să admire și să copieze osul numit *sacrum*, „deoarece este un os de o frumusețe desăvîrșită". Frescele deocheate de la castelul Plessis-Bourré (care aparțineau unui financiar); distincția *galantă* a personajelor (legenda licornului, Cluny); fanteziile dorsale, nenumărate, Hermafroditul văzut din spate sau trei sferturi (Ispititorul nu se dezvăluie complet), statuia nud, în jurul căreia te rotești, își pierd orice „inocență" de îndată ce sînt zărite părțile disimulate ori spatele androgin. Acest sens dorsal scoate la iveală o senzualitate în execuția și urmărirea ambiguității ce pare a scăpa comentatorilor, ca și semnificația ființei juvenile ori a efebului. În ținutul doric, cinstirea nu era rezervată tinerei fete.

79 — Nudul infernal și feminin (de la Luxura romană din Souillac la *Triumful* lui Orcagna, for-

mele alese dovedesc o anume predilecţie pentru făptura cu carnaţie bogată); nudul paradisiac din apropierea fîntînilor, în Eden sau în Grădina Plăcerilor, modelul lui Pisanello, rînd pe rînd nud, Înger sau Luxură, sînt un pretext care asigură permanenţa hibridului. Sursele anatomice ale figuraţiilor Edenului sînt echivalente surselor „regale": portretul Gabriellei sau al Doamnei.

Ancora umană creată de cuplu, amanţii ţinuţi într-o sferă translucidă au o ciudată replică în personajele care îşi întorc spatele, maestrul şi discipolul; magul, în picioare, şi copilul, aşezat pe o sferă. Maestrul se află în contact fizic cu elevul său, de cele mai multe ori îi pune mîna pe umăr.

80 — În spatele aparenţelor (cortegiu, procesiune, sferă) personajele sînt conştiente că efectuează alte operaţii. Faptele rituale şi actul nu pot fi reduse la simple gesturi. Ele sînt luate drept expresii ori semne ale unei practici. Grupul, hoarda, atacul şi apărarea propun un scenariu sexual unde nu recunoaştem ambiguitatea şi maniheismul: Infernul acceptă viciile, aventurile lumii sensibile care, împinse pînă la exces, devin suplicii. Într-un domeniu în care pînditorul nu are acces (el este exclus dintr-o lume unde totul se petrece *pe faţă*), acuplările monstruoase par a fi curente: omul se uneşte cu animalul, insecta sau pasărea; un artilerist cu gheare incendiază de la distanţă, „din spate", un car de luptă-monstru, în *Ispitirea Sfîntului Antonie* de Callot. Odată căzută masca, asaltul devine mai violent. Ce se întîmplă cu Păcatul aflat sub pecetea Ispitirilor?

Pretextele sale nu mai sînt serafice — ca pe timpul lui Bloemardinne, a cărei figură încarnează, pentru Pomerius, „toate aberaţiile vremii" — ci agresive. Atitudinile fornicatoare, asaltul hibrid (desfrînatul n-are nimic a face cu procreatorii săi; nădăjduia el oare un nou clan?), turpitudinile denunţă condiţia solitarului: bărbatul (ori femeia) „nu avea cu cine să se căsătorească".

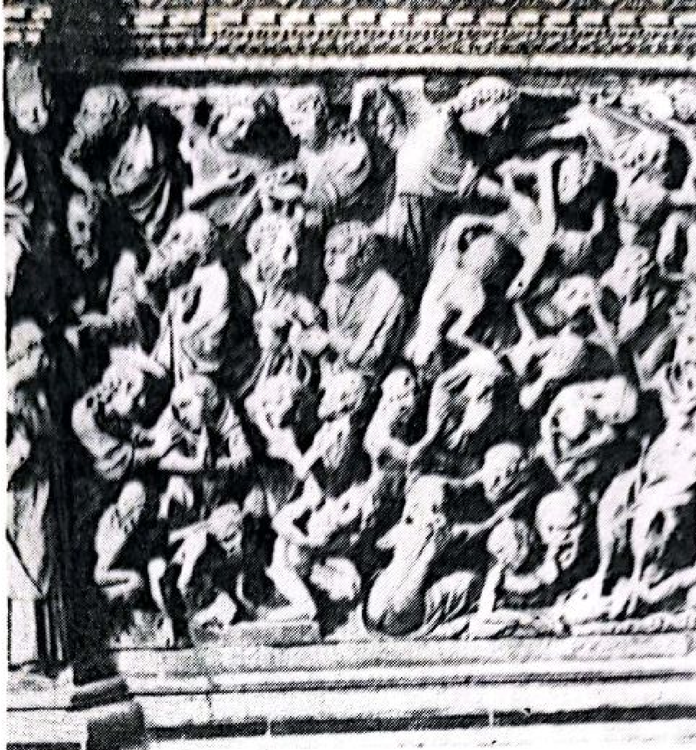
81 — Ne înşelăm adesea asupra cortegiului de oameni goi, ithifalici (care, cînd e nevoie, au expresii pioase) ce poate fi asimilat *triumfului lui Jemsid* sau Kubera; scenelor carnavaleşti. Poziţia



49. *Omul-embrion*, **gravură alchimică**

„pe vine", care ni se pare scatologică, poate avea un cu totul alt sens. În alte vremi, scrie Marcel Mauss (*Techniques du corps*, p. 374), „arcatura membrelor inferioare era socotită drept semn de degenerescenţă". Un uimitor şir de opere, aparţinînd unor „civilizaţii" foarte îndepărtate (Sierra

112. NICCOLO PISANO: *Infernul* (detaliu)





113. *Arhanghelul Mihail cîntărind faptele bune și rele.* Catedrala din Bourges



114. *Figură triumfală*, basorelief de la Bazilica San Marco

115. SIGNORELLI: *Învierea trupurilor*

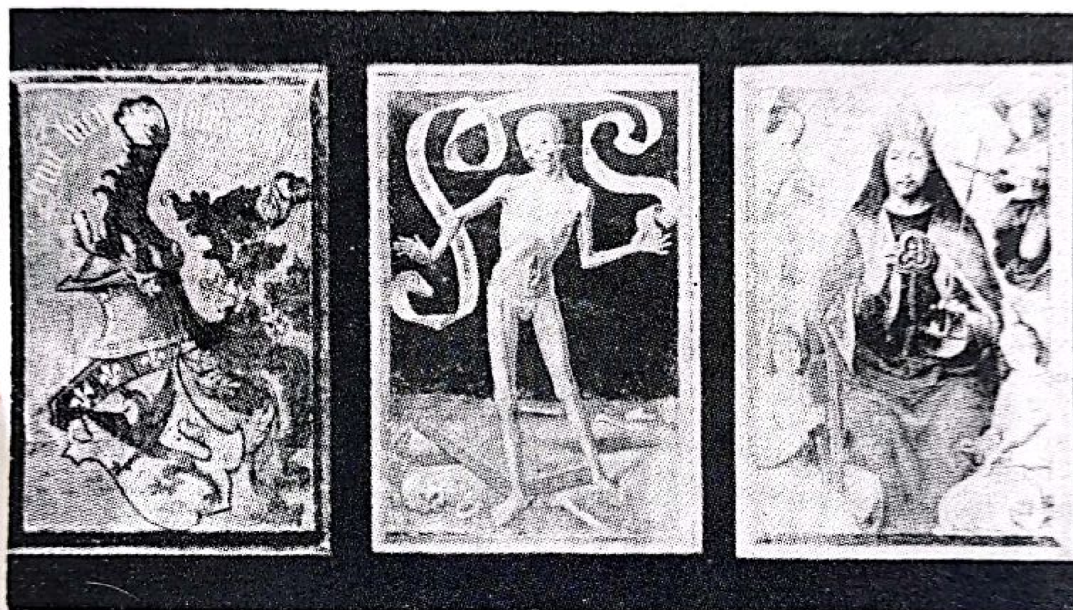




. 116. *Lupta îngerului cu diavolul*, Bazilica Madeleine, Vézelay

117. *Disputa*, din *Coborîrea de pe cruce*, fragment de retablu, sfîrşitul sec. XV





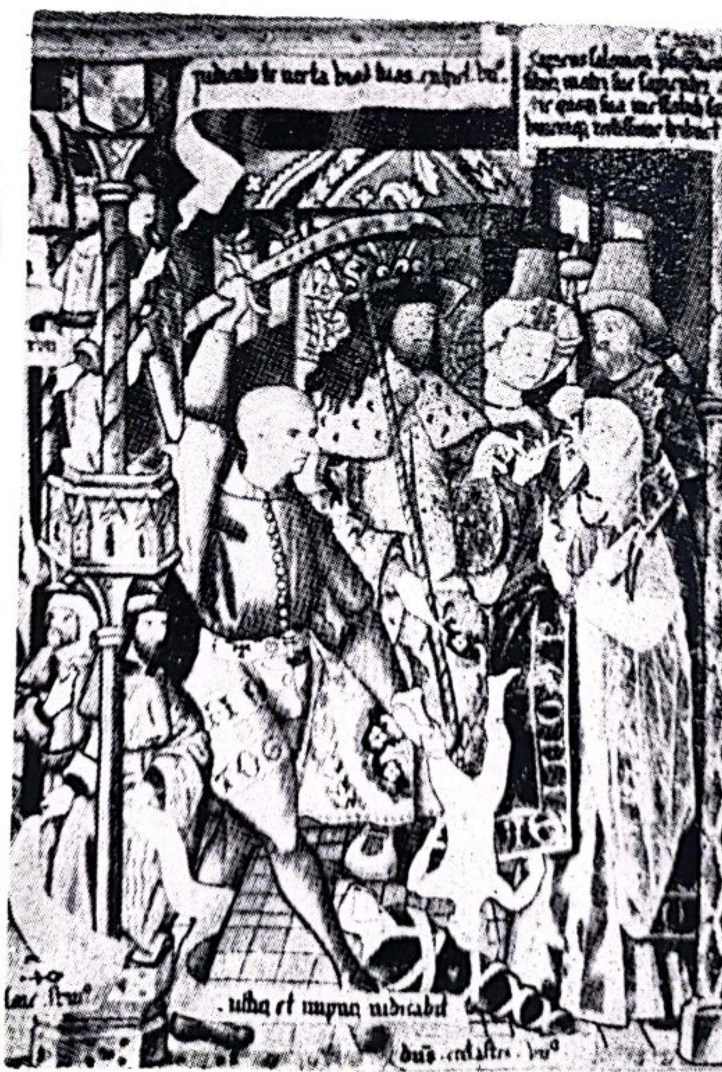


118. *Moartea*, atelierul lui Memling
119. *Ecorşeu*, Arles

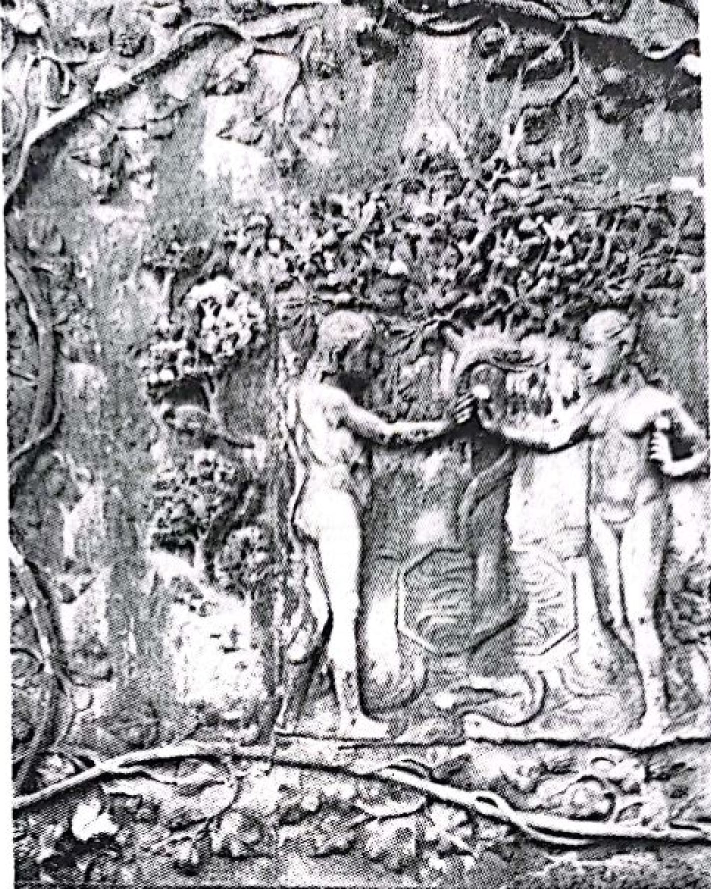




120. *Cap de animal* în lemn, aprox. 850, Norvegia
121. *Himeră* de pe catedr. Notre Dame, Paris



122. *Judecata lui Solomon* şi *Judecata de Apoi*, detaliu de tapiserie, La Chaise-Dieu



123. *Adam și Eva*, detaliu din Domul de la Orvieto



124. *Ispitire*, detaliu din Domul de la Orvietto

125. *Perseu și Andromeda zburînd*, Pompei
126. *Exorcism și posesiune*, poarta Bazilicei San Zeno, Verona, sec. XII







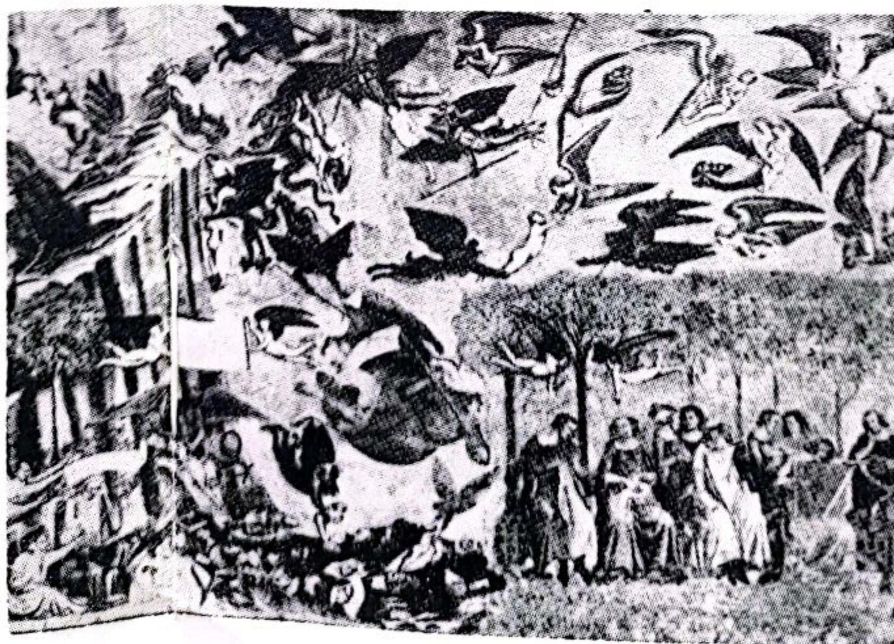
127. *Sf. Z*
tuie colora
XIII, Ver





127. *Sf. Zeno*, statuie colorată, sec. XIII, Verona

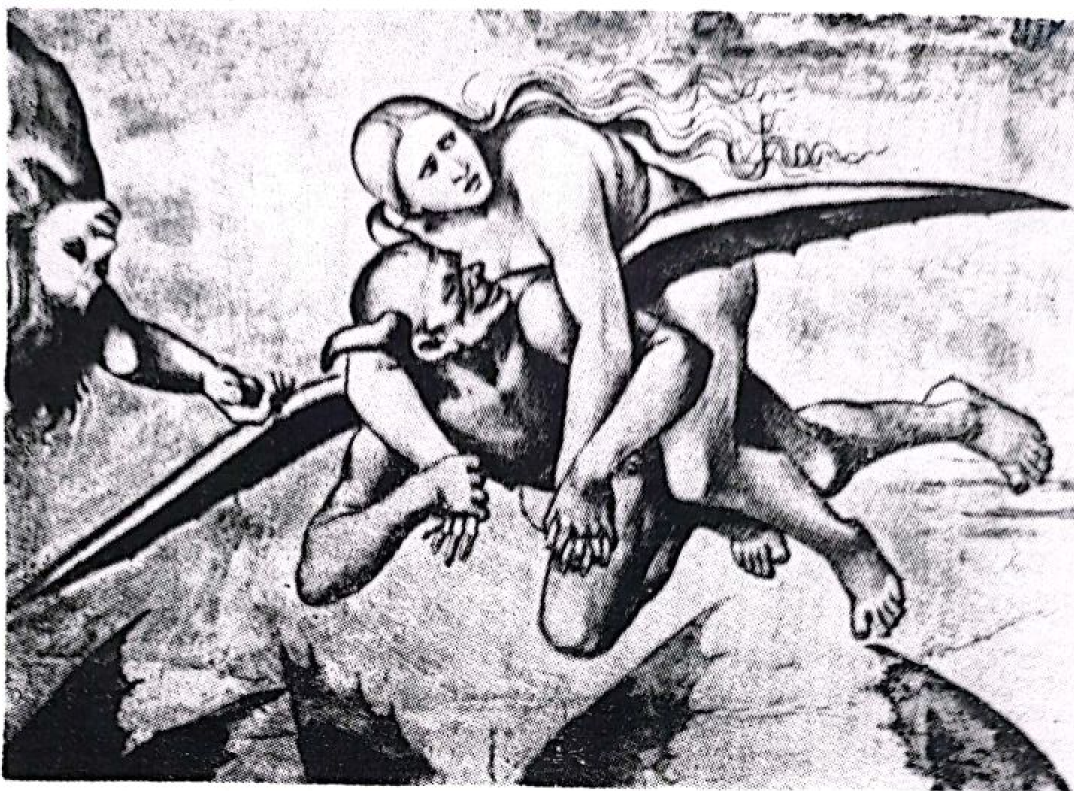




128. GRÜNEWALD: *Bucuria îngerilor la naşterea Fecioarei*

129. *Triumful Morţii*, aprox. 1350, frescă de la Camposanto, Pisa

130. SIGNORELLI: *Infern, zbor și călărie*





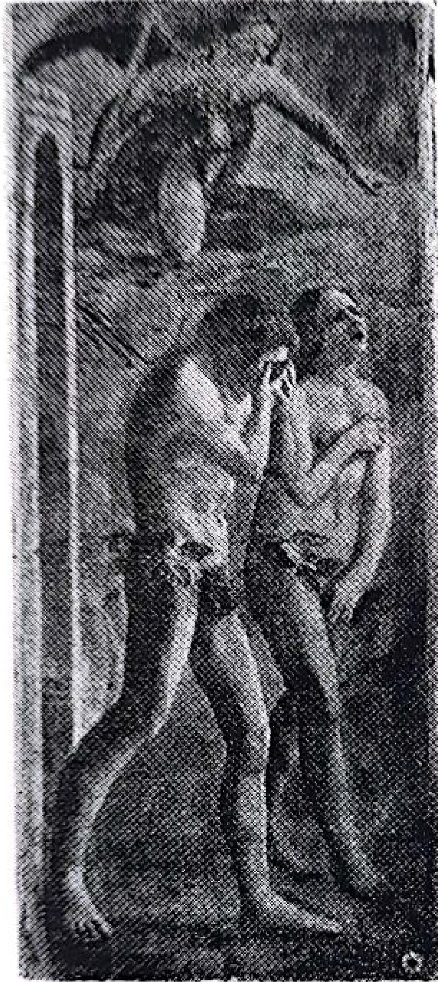
131. *Ermafrodito*, Pompei



132. BRODERLAM: *Sf. Cristofor*



134. DONATELLO: *Putto da Fonte*



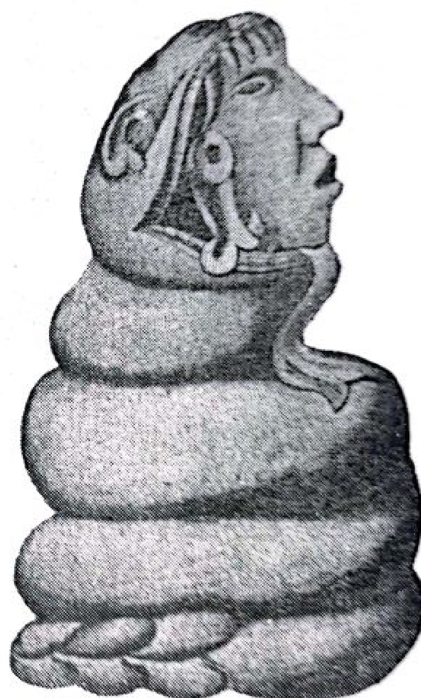
133. MASACCIO: *La Cacciata del Paradiso*



135. *Femeie care își ține în brațe copilul culegînd o floare*, sec. X, India

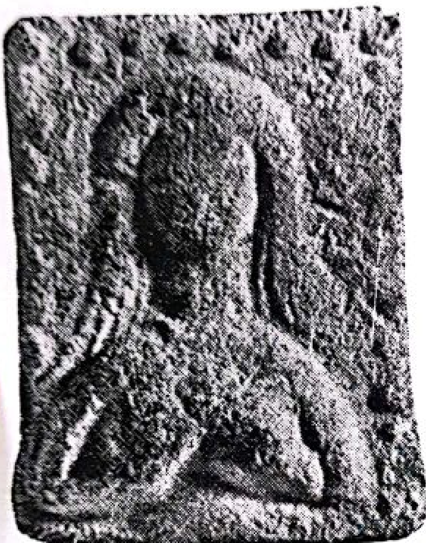
136. *Sf. Maria Egipteanca*, fațada bisericii St. Germain L'Auxerrois, Paris, sec. XV
137. *Satir și Hermae*, planșă gravată de H. Cock, 1557
138. Teracotă din Mexic



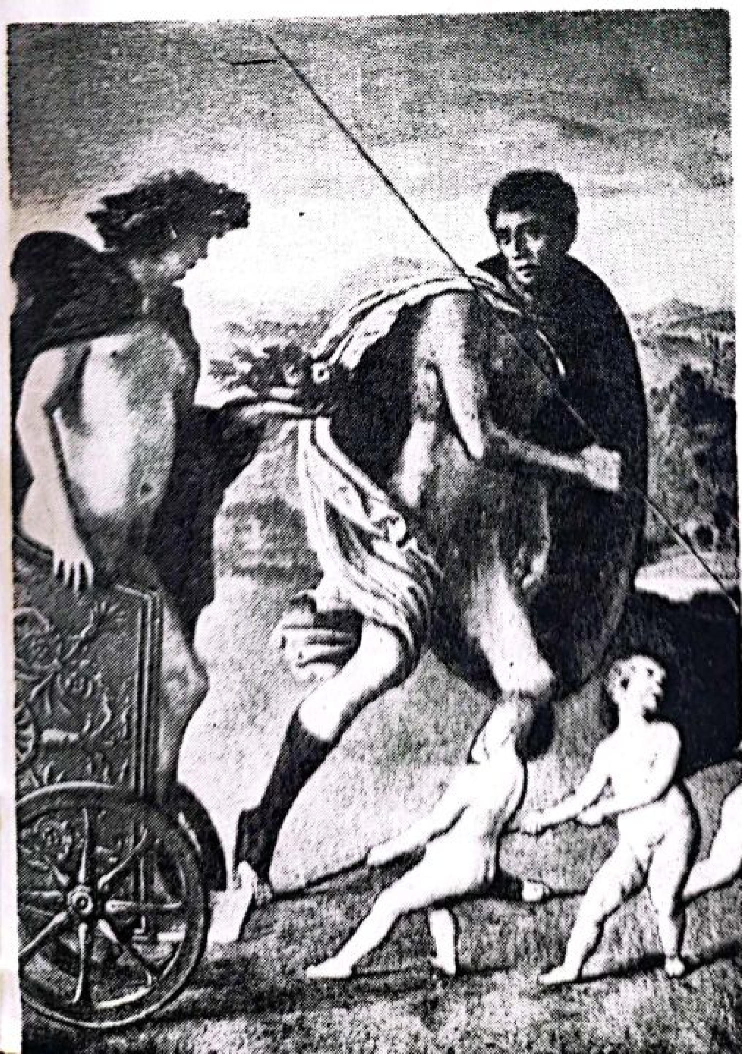




139. *Atargatis-Astartea plîngîndu-l pe Tammuz — Adonis*, din *Tessère de Palmyre*







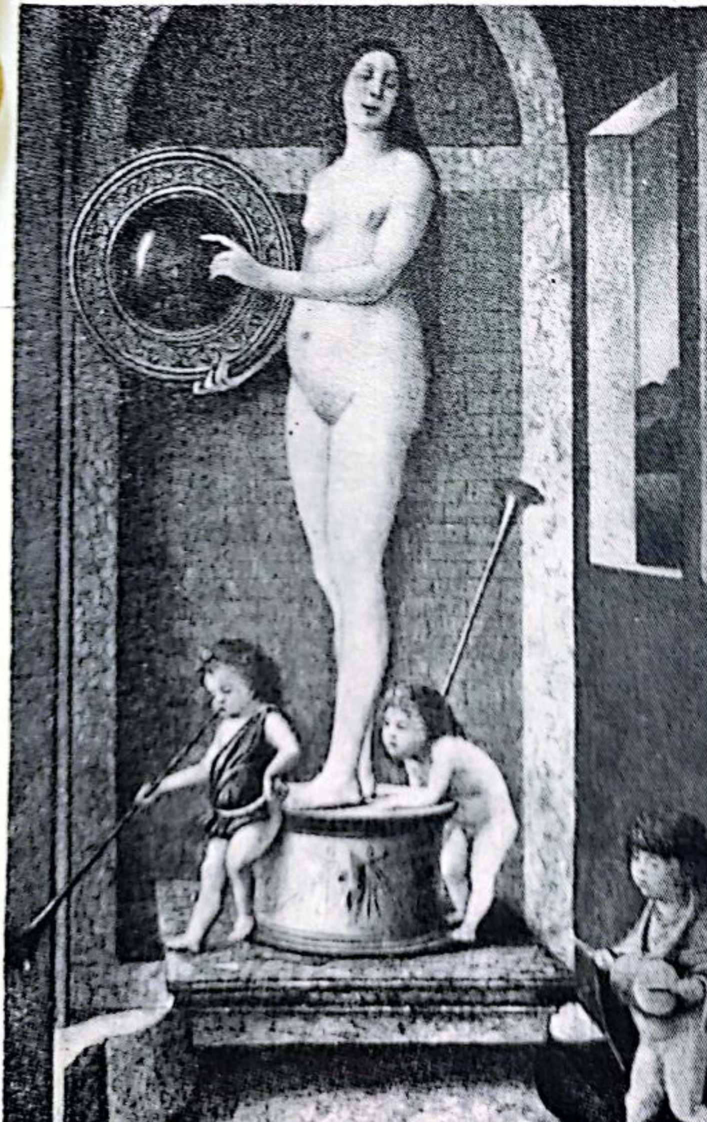
140. BELLINI: *Calomnia*
141. BELLINI: *Triumful lui Bachus*



142. BELLINI: *Triumful lui Amor*



144. *Cap de bărbat*, etrusc



143. BELLINI: *Alegoria Adevărului*

Leone sau „cultura de la Venta"), atestă permanența tipului. Posturile invertite sau, mai exact, bisexualitatea ființei nu maschează nici o intenție ascunsă: omul, artistul — ființe dăruite realității (pe acest plan, ea pare singulară) — propun o gestualitate diurnă și nocturnă în același timp, publică și furibundă, adesea agresivă. În ciuda acestor caractere, nu ne putem decît întreba: această gestualitate ține de dorință sau de inversiune, de cealaltă natură? Universul înfățișat este o oglindă a *actelor* (ce pot fi recuzate); gestualitatea „transcrisă", sau explicită, știe că sexualitatea este o funcție polivalentă, a cărei primă și poate supremă valență „a fost, precum scrie Mircea Eliade (*Images et Symboles*, p. 16), funcția cosmologică".

Această funcție e dublată de rolul aluziv. În arta fantastică, hibridul este un echivalent al furtivului, al acțiunilor întreprinse pe furiș, pe ascuns (cum s-ar face un furt), dar aduse pe scenă, în fața noastră. Faptul nu poate fi negat. Se *exhibă* mereu aceleași forme tocmai pentru ca ele să producă un efect maxim. Acest simț scenic și excesul pot displace spectatorului. Dar aspectul pînditor al moralistului, precum și rețeaua lui de acuzații sînt astfel denunțate. Noțiunea de impudicitate pare străină omului în act, hibrizilor lui Bosch.

Heruvimul repudiat pe care Isaia îl numește „Principe al căilor", Ezechiel, regele Tirului; îngerul-efeb din capela de la Hôtel Jacques-Coeur (există aici o replică masculină a lascivității); efebul, imberb, tînărul atribuit Sfîntului Matei, auspiciile anticilor *putti*, rînduiți în frize; preștiința figurată: embrionul Mîntuitorului copil purtîndu-și crucea (în „razele fecundatoare ale Sfîntului Duh"; tema a fost condamnată de Antonin de Florența, în secolul al XV-lea, „din motive teologice") maschează ori anulează rolul de medium al copilului încă virgin. (Embrionul se regăsește în „*Fizica*" lui Beccher, iar copilul „ce se naște din gura unui șarpe" figurează în Alciat, *Dedication*, p. 15.)

82 — Dacă Dioscurii emblemelor reprezintă emisferele celeste (ei slujesc drept păzitori; trăiau pe rînd, fiecare cîte două zile), Gemenii veghează ori intervin pe un alt plan. Atributele lor sînt Lira (relieful din Egina e o scenă divinatorie), săgeata, egreta, „focul cu două vîrfuri". Personajul cu pălărie săgetată al lui Hieronymus Bosch face parte oare din cuplul păzitorilor ori din cel al ghicitorilor?

În acest sens, Gemenii evocă împărțirea divinităților pe cupluri de către pitagoricieni. Una dintre divinități este hărăzită emisferei superioare, cealaltă — emisferei inferioare. În arta fantastică, și datorită hibridului, emisferele se confundă. Tema vînătorului (după sfîntul Ieronim, femeile se adunau pentru a comemora prin bocete moartea lui Adonis), a primului amant, Tammuz, a favoritului (Astarteei), Adonis, capătă însemnătatea pe care o aflăm cînd analizăm actul revelației și al uniunii hierogame.

Tipul pruncului divin, *sacro bambino*, gol, aureolat, dolofan, a cărui soartă e ciudată în iconografie, acoperă o tematică complexă. E vorba de o figură conformă cu tradiția, de o viziune „trăită spontan", de „băiatul gol" (în Meister Eckhart) și de *copilul gol* din revelație, în ermetism. Dacă micul personaj care pornește din brațul întins al lui Apollo (monedă din Caulonia) figurează gîndirea ori forța creatoare a zeului — *copilul divin*. Eros, dorința amoroasă", este legat de Hermes, cum scrie Karl Kérényi, „printr-o strînsă înrudire de esență".

În Italia, el era un copil ce trăgea sorții, ca la Preneste (Cic., *De divin.*, II, 41). Iar copiii aproape goi, care luptă în rîndurile adoratorilor lui Baal, îngerul, amorașul, îngerașii în ghirlande sau cei din prea frumoasa „stea" a lui Simone Martini, îngereii și așa-numiții *putti* beneficiază de toate resursele veseliei, chiar dacă sînt înhămați la „carul" lui Bachus. Intervine aci un act ludic al cărui sens ne scapă, dar transmisia pare intactă: „amorașii" nu sînt ornamente — ei nu vor crește niciodată. Sînt ei oare niște giganți

constricți? Arhetipuri (genul dispare), sînt împliniți „în ei înșiși", adulți, cu forme îndesate. Ce forță se manifestă în această rasă „dolofană"? Îngerașul-demon, statueta care prinde viață, copilandrul, o adevărată apoteoză de îngerași purpurii, atelajul de prunci reprezintă forțe ale naturii, ființe ambigue. Nu e nici un simulacru aici. Gnomii aceștia, precum scrie R. Gläser, „au în spatele și împrejurul lor *universul întreg*, din cer pînă în infern. (Războinicul care îl precede pe Bachus e destul de echivoc).

Expuși forțelor naturii într-o mai mare măsură decît copiii muritorilor, ei trebuie să încorporeze unele dintre aceste forțe. „Potrivit tradiției, imaginea Pruncului ni se înfățișează ca o proiecție simbolică a reuniunii finale dintre om și Dublul său fericit, benefic. Micile personaje sînt deci încărcate cu o putere extremă; copilul situat în cerul Gîndirii, *homunculus*-ul reprezintă o obsesie pentru figurile și operele artei fantastice.

O oarecare confuzie se conturează, de la „mercurul filosofic", numit alegoric „copilul filosofic", „copilul alchimic" (fruct al uniunii ce reprezintă marea operă) pînă la *pruncul gol, païs* ori paredru, care îl ajută pe magician. Chiar și în epoca elenistică, magicianul se prezintă de obicei însoțit de un elev numit „copilul". În magie, *païs*-ul este într-adevăr un copil sau un adolescent. Carul lui Bachus, de Bellini — numit și „alegorie a muncii"! — capătă un sens nou, precum Triumful lui Amor (*venere*) și alegoria Adevărului.

83 — Așa-numita *tradiție*, de la maestru la „fiu", de la putere ori zeiță la paredru (Venus este „mama lui Amor"), impune prezența „fiului". „Spuma cea albă (cf. Hesiod, *Teog.*, 191) este figurată în tabloul lui Bellini printr-un val răscolit, dar, potrivit datelor mitologice, e vorba de „sperma zeului mutilat" (*Teogonia*, ed. Budé, p. 31, n. 1).

Din această spumă „se născu o fată care ajunse mai întîi la Cythera cea divină, după care nimeri în Ciprul înconjurat de ape. Aici prinse

corp de lut frumoasa şi venerata zeiţă (...) pe care zeii, ca şi oamenii, o numesc *Afrodita* deoarece s-a născut dintr-o spumă. Amor şi preafrumoasa dorinţă îi alcătuiră cortegiul. Şi, încă din



50. SEB. BRANT, *Zădărnicie*, 1494

prima zi, a luat în stăpînire flecărelile fetelor, zîmbetele, poznele lor..." (Hesiod, 192—206).

Textul lui Hesiod pune în valoare un fapt uitat. Barca lui Amor face parte din cortegiul Afroditei

(cei doi copii din dreapta privesc înspre ea). În fața noastră, opera este dublată de un alt tablou: *cortegiul Afroditei.* Rareori se întîlnesc exemple atît de extraordinare: hibridul, această scenă mitologică numită Alegorie, este și triptic, din care avem însă doar un singur voleu.

Cel de-al treilea voleu nu e imaginar. În papirusurile magice (nu o dată opera de artă stă sub semnul lui Hermes), cuvîntul *païs* definește o ființă de obicei foarte tînără, un copil impuber. Se specifică, în anumite operațiuni, că acesta trebuie să fie gol. Participarea copilului este determinantă. El slujește mai ales în practicile viziunii unde *païs*-ul trebuie să vadă dintr-o dată ceva: lecanomancie, cu ajutorul unui taler; lychnomancie, cu ajutorul unei lămpi; catoptromancie, prin intermediul unei oglinzi.

Enigmatica alegorie a Adevărului și a copiilor goi se lămurește deci, dar fără cruțare. Figura văzută în oglindă e teribilă; iar Adevărul își întoarce fața. Nu mai e vorba de plăcere suavă, de tandrețe ori blîndețe. Acest adevăr aparține Cybelei, Rheii. Fapt ciudat, el ar putea ascunde un alt personaj: pe hermafroditul Agdistis, pe care tradițiile îl prezintă, toate, drept amantă a lui Attis, după mutilarea acestuia. (Afrodita s-a născut din mutilarea lui Uranos).

Mamă a zeilor (numită și „Marea Mamă"), Cybela este obiectul unui cult misterios. (Inițierile în cultul acestei *Magna mater* aveau loc la Roma în ziua de 28 martie, după marile sărbători ale echinoxului.) În Misterele sale sînt inițiați copii; pot fi deseori văzuți „copilandri" de ambe sexe, admiși de la vîrsta cea mai fragedă în rîndul adepților cultelor secrete.

Două sînt atributele care joacă un rol esențial în cultul Cybelei: tamburina și cimbalul. Lui Franz Cumont i se datoresc numeroase descifrări; el scrie (*Lux Perpetua,* p. 263—364): „Hrana mîncată din tambură și băutura băută din cimbal împlinesc mistica uniune cu zeița care se va încheia și se va desăvîrși după moarte".

Cultului neliniștitor, care depășește jocul și intervenția formelor, i se adaugă actul „à rebours"

ori neaşteptat, inversarea raporturilor. Mistica uniune cu zeiţa se desfăşoară sub semnul chipului înspăimîntător; Saturnaliile lui Hieronymus Bosch marchează abolirea normelor. Hora, urmărirea ori cavalcada ilustrează o modalitate orgiastică ce reprezenta o enigmă: ca element de raport admitem chipul, iar acesta pare de cele mai multe ori indiferent ori îndepărtat, cumplit ori viclean, la largul lui sub mască.

84 — Dispariţia transei fericite are loc într-o vreme cînd curenţii hibrizi converg. Figurat de nuduri, Paradisul pare prea puţin sugestiv. Apocalipsul plăcerilor omeneşti, mai degrabă orientale, măreşte fascinaţia pe care o exercită Grădina. Această contagiune, în clipele de plăcere ori în vis, ţine mai degrabă de străin, decît de Cerintha: Edenul care nu reneagă senzualitatea este domeniul unde actele visate se realizează. Ceea ce numim astăzi „sadism" îşi are originea în Paradis şi Plăceri.

Doar nudul situat deoparte, în scenele de ispitire, ar sugera o altă stare în care tot ce priveşte sexualitatea este „exceptat", izolat. Apariţia neaşteptată, femeia care iese din arborele scorburos, nu aparţine universului Păcatului. Nudul îşi etalează plăcerea împotriva ispititului; nudul luptă. Comentatorul este deseori înşelat de inerţia personajelor, sfîntul şi femeia. În asemenea scene, care au drept completare cavalcada şi uniunea ciudată, arta fantastică făureşte un adevărat ansamblu de transgresiuni. Amestecul speciilor, hibridul acuplat (oare nu succed acestea incestului?) sînt mituri ale creaţiei — dar ele nu explică „originea rasei umane". În timpul vechilor sărbători, *orgia* dătătoare de viaţă devine lege. Atunci, durata se impregnează de acea putere de realizare care marchează dorinţele exaltate prin actul săvîrşit în comun.

85 — În acest univers unde sînt surprinse formele excesului, viaţa sexuală slujea reprezentării datelor privind „concepţia astrală, cosmică, asupra lumii"; actul sexual fiind pus în serviciul unei

problematici care şi-a schimbat sensul pentru noi, se pune întrebarea: cînd este viaţa simţurilor naturală şi fără enigmă? Aici universul fantastic este operă realistă şi reliefare. Pe această cale, unde nu există decît capcane şi labirinturi, erotismul înlocuieşte istoria. În timp ce aceasta din urmă constată sau ascunde un hiatus între două fenomene de vădită înrudire exterioară, relaţia senzuală dintre aceste fenomene e capitală. Totul depinde de structura admisă. În acest domeniu, opera fantastică este de un adevăr insolit, adesea terifiant. Ornamentele bahice şi feeria imitativă au dispărut. Irecuzabilul e prezent, iar funcţiile adiacente încredinţate hibrizilor ori pretinse de ei sînt revelate de opera lui Hieronymus Bosch. Nici urmă de anecdotică echivocă aici: ceea ce numim act ori domeniu al hibridului este exercitarea fecundităţii sale. Aventurile zeilor cedează locul enigmei, geneză ale cărei efecte nu le vom cunoaşte, etalonul hibrid aflîndu-se totdeauna în act.

86 — Ce e dincolo de act sau, mai simplu, desfăşurarea şi finalitatea actului, consecinţele lui, sînt tot atîtea probleme care decurg din operă. Trebuie deci să ţinem seama de caracterul organic, nesistematic, al *gîndirii* hibridului, mai ales dacă e vorba de a-i înţelege „actele". Se impune nu o dată afinitatea între hibrid şi actul insolit (nu ţine oare hibridul de „marele mister": conjuncţia contrariilor?), între aceste două drame ale experimentării umane.

CONCLUZIE

87 — Niciodată arta fantastică nu s-a mărginit la un gen. Explorarea puterilor necunoscute ale omului îl chinuie pe artist. Simţul tainei îi îngăduie să recunoască lumea fabuloasă din trecut, raţionalitatea şi iraţionalitatea ei bizară. Itinerarul primejdios, ori patrimoniul experienţelor anterioare, inconştientul, capriciile, descoperirea lumii şi a uniunilor sînt semnificate prin vizual, prin transcrieri sau înfăţişări distincte de „expresia logică". Se ştie că arta fantastică foloseşte numeroase căi indirecte. Ele ne oferă o altă cunoaştere asupra omului. Coşmarurile noastre nu sînt instrumente de teroare; raporturile de dominaţie, ceea ce numim „supraveghere", privesc *exercitarea puterii* vrăjmaşe. Stăpînind nestatornicul, pe care nu-l contestă, opera vizionarilor ne obsedează prin delirul perspectivei şi al mişunării, prin obsesia unei profunzimi.

Acest sentiment abisal ar caracteriza Ispitirile, Lupta împotriva monstrului, hibridului şi invizibilului. Aici datorăm operei o noţiune ciudată: *iradiaţia*, „invizibilitatea artei", ascunsă *în* ceea ce reprezintă. Această „disimulare" e ca un *negativ* al operei, care nu se limitează la aparenţe, la încărcătura emoţională. Totul depinde de imaginea închegată în fiecare, de constelaţiile descoperite, de manipularea figurilor.

88 — Foarte bogat, bestiarul îşi oferă creaturile — vasiliscul, berbecii şi ţapii (faunul, Syrinx), Cen-

taurii, Tarasca, Himera (din Arezzo), dragonul, hidrele și grifonii, iepurele marin, vîrcolacul, manticorul („corp de leu și coadă de scorpion", căruia „dintre toate cărnurile, îi place carnea de om", după Brunetto Latini), licornul, hibridul sustrăgîndu-se oricărei nomenclaturi. Exceptînd bestiarul, universul fantasticului nu e limitat la creaturi de felul insectelor sau obezilor, personajelor din Mistere sau Intrări. Îngerul căzut, damnatul, Ispititorul, Mincinosul („există oare *și* minciuni care nu-i înșală pe cei ce le ascultă?"), Acuzatorul, Judecătorul, și acea întoarcere piezișă a întregului trup, ori a chipului; Harpiile, Lamiile și Vampirii înfruntă diversitatea speciilor: Melusina, Sirena (din Edam), Sibila (de Hans Memling sau de Marten van Heemskerk), Amor („il peregrino"), Paris, Ceres, androginul, hermafroditul.

Așadar, mutațiile fantasticului par inepuizabile. Omul și hibridul se substituie naturii. Omul este în același timp „natura sa" și „ceea ce el însuși descoperă": din haos și forme, omul iscă specii noi. Orice hibrid e o dovadă a puterii de a da formă și de a asambla; a voinței de a interveni, nu a puterii efective. De aici recurgerea la ocult. Cunoașterea elementelor în transformare, fie ele locuri sau obiecte, dau omului o oarecare siguranță. Arta fantastică are valoarea unui protest împotriva legăturilor convenționale, împotriva definiției pe care ne place să o dăm naturii, potrivit nouă înșine.

89 — Neacordînd o atenție prea mare naturii, unii artiști din secolele XVII și XVIII descoperă perspectiva din care trebuie abordat evenimentul. Nu se mai așteaptă de la operă un soi de justificare a normelor. Datorită bizarului, ocultului, și unei anume legături cu scriitorul, devine vizibil unul dintre izvoarele existenței. Rațiuni ascunse ale ființei noastre, active, în stare de șoc, se dezvăluie odată cu *opera ilustrată* a lui Restif de la Bretonne (Descoperirea australă sau Dedalul francez) ori Blake. Deși ilustrativă

 și „romantică", această manieră „neagră" înrîu-

rește într-un alt chip, îndemnîndu-ne să ne transformăm în preajma a ceea ce rămîne inaccesibilul.

La Füssli, intervertirea delirului sau posedării (de pildă în *Coșmar*, 1782), gustul pentru subiectele fantastice, predilecția pentru terifiant aparțin încă epocii. Vrăjitoarele și sucubii, spectrele și vampirii se înstăpînesc după Goya (care prezintă, în acest gen, multe afinități cu Magnasco). Moreau cel Tînăr, în ilustrațiile pentru *Diavolul îndrăgostit*, realizează un soi de antologie; Hoffmann își ilustrează povestirile sau visele care vor fi o revelație a veacului al XIX-lea; Licantropul întrece în faimă Sfinxul, iar Spiridușii lui Berbiguier îl vor ispiti pe Quinart (1821). Prodigioasele eșafodaje ale lui Méryon preced spectrele. Un anume umor va fi introdus de către Gustave Doré (ilustrațiile pentru Don Quijote, 1863, și nenumăratele scene din Dante sau pentru *Contes drôlatiques*) și cu osebire de către Grandville — miraculosul epocii romantice, ale cărui „transformări, viziuni, încarnări, ascensiuni, cosmogonii, zoomorfoze" sînt pe bună dreptate celebre. Tonny Johannot ilustrează pe Charles Nodier; Bertall — pe frații Grimm; Maurice Sand — pe George (*Legendele din Berry*, în mai mare măsură decît *Gribouille*, sînt o pildă de „stil negru" din care folclorul lipsește).

90 — Datorită lui Blake are loc o prefacere în domeniul cărții sau al ilustrației. *Adam dînd nume animalelor*, *Crucificare cu Albion* (ciudat numită, în tratate, „omul etern în fața Mîntuitorului crucificat"), *Song of Jerusalem* îngăduie sesizarea unei inversiuni stranii, din pricina cambrărilor, imaginilor văzute din spate, atitudinii pasive (de exemplu, în „șarpele cu șase picioare atacîndu-l pe Angelus"). Blake, se spune, a voit să revină la „Florentinul primitiv". Dar legătura stabilită între nudul uman și „ideile cele mai înalte" — corpul fiind un mijloc (pentru exprimarea ideilor) — este ruptă, fără știrea naturalistului ori a comentatorului. Mijlocul trece înaintea scopului; iar asocierea nudului cu ideile „sublime" se caracterizează îndeosebi printr-un exces emfatic, printr-un stil oarecum

greoi. Curînd, nudul va vădi o anume complezență, prea puțin inventivă, iar excesul real va fi, cu precauție, voalat. Este dată uitării obsesia *androginului*. Îngerul simbolizează uniunea sexelor prin triumful Iubirii absolute. Blake nu disprețuiește lecțiile drapajului aerian și ale anatomiei: *Beatrice* reprezintă partea superioară a bărbatului.

Titani, Eroi, universul infernal și cele două elemente ale sale: focul și noaptea, Satan, Iov impun o putere care este cea a maniheismului. Vîrtejul și rotirea sînt legate de prezența unei divinități teribile. Compozițiile lui Blake, înfățișînd „ceea ce nu vedeau ceilalți", sînt tributare unei mitologii care admite sau caută sublimul. Pentru Blake — el evocă totuși „abisurile îndoielii și ale păcatului" — fiecare gravură e o „revelație". Cum scria André Gide, „Blake îl lăuda pe Milton: un poet autentic, spunea el, fiindcă era de partea demonului fără s-o știe. Ca și Blake; dar el, cel puțin, o știa. Știa de asemenea s-o uite: de aici forța sa".

91 — Un alt ilustrator, Victor Hugo, introduce fantasticul în opera sa, *Notre Dame de Paris*, de pildă, sau *Legenda secolelor*. *Păianjenul* și-a întins pînza în chilia lui Claude Frollo (ne amintim de pasiunea lui pentru alchimie). Păianjenul înhață o muscă și este numit de către Victor Hugo „un simbol a tot". Alte imagini evocă o arhitectură gigantică, incinta mărginită de turle. Capriciile unui Piranese în „plein-air" (să nu uităm marile sale arcade) vor reapărea într-un manuscris al *Legendei secolelor*, pentru Paul Meurice: Turnul Babel, Piramidele, Sfinxul, Burgul. De la eden la spectru, opera nu este literară. La ceea ce artistul vede „în întuneric" se adaugă cîte o descoperire (Scrisoarea către Baudelaire, 29 aprilie, 1860): folosirea materialelor, „fel de fel de mixturi ciudate, care izbutesc să redea aproape tot ce am în văz și în minte".

Această putere a ochiului și a „minții" nu-i este necunoscută lui Géricault, care declara că nu simte nici o atracție „pentru coturn sau pentru Sfînta Scriptură". Supliciații sau nebunii trădează, într-o

mai mare măsură decît zugrăvirea cailor, o anume înclinație către enigmatic. Chiar efebicul incert din seria de Scoțieni putea fi socotit drept o mărturie. „Inversiunea", uimitoarele portrete de nebuni — căutările psihologice condamnate de apologeții anecdotei — dezvăluie pasiunea pentru om.

Referitor la Wiertz s-a pus întrebarea: era nebun? Parodierea „artei mari", pictura de bîlci" (care va fi reluată de către René Auberjonois în panourile ce figurează la Muzeul din Basel), explică o declarație de felul acesteia: „Nu admitem drept opere de artă picturile mistice". *Cele două fete sau Frumoasa Rozina, Tînăra vrăjitoare* (1857) sînt opere fantastice care folosesc toate resursele regiei și terifiantului, întîlnite în majoritatea vinietelor romantice sau la Félicien Rops: în ilustrațiile pentru *Diabolicele* lui Barbey d'Aurevilly („Iată ochiul negru, desenat cu cerneală... al *micii virtuți.* O! al celei mai mici din toate cîte s-ar fi putut găsi!"), în suita Satanicelor, care cuprinde o planșă halucinantă, precum *Balul* (Muzeul Kröller-Muller): „Satan semănînd neghină".

Dominată de „romanul negru", epoca nu respinge ocultul. Ea epuizează datele unei teme; iar „idilele" lui Böcklin exaltă o mitologie pe gustul celuilalt secol al XIX-lea. Calypso, nudurile și țărmurile Oceanidelor nu exclud cataclismul, actul devastator (*Die Pest*, 1898).

92 — Avîntul cucerit, un anume romantism vor fi contestate în chip bizar de către o „producție subversivă", cum scrie Henri Parisot, cea a lui Lewis Carroll. Opera sa, ilustrațiile la *Alice în țara minunilor*, îngăduie descoperirea unei supraviețuiri și a unei noi logici a *răsturnării*, un „à rebours" dintre cele mai autentice.

Scriitura „agresivă", noul recurs la monstru sau la măști domină universul plastic. La James Ensor, elementele luate din natură (*Calcan*) devin piesele predilecte ale unei faune deconcertante. Curînd, măștile realizează un alt univers, laborios poate, al umanității teatrale. Dar inconștientul, universul irațional, ca, spre pildă, în *Răzbunarea lui Hop Frog* — îl cuceresc treptat. Date noi modifică

structura „limbajului". Expresia unei căutări a epocii (încercăm să surprindem momentele de ruptură, opera caracteristică fiecărei „maniere") este de pe atunci anunțată de către Gauguin care scrie în 1900 lui Emmanuel Bibescu: „Nu sînt pictor după natură, azi încă mai puțin decît înainte. Totul se petrece la mine în propria-mi imaginație unică.

93 — Către 1885 descoperirea virtuților simbolic-expresive ale liniei și culorii conferea acesteia din urmă o forță ce nu va înceta să fie folosită. Experiența vizuală pune în joc doctrina aparențelor. „Marea, pe care o știm albastră (ceea ce este perfect adevărat), devine galbenă, dobîndește o tentă fantastică." Culoarea-simbol (cf. Charles Estienne, *Gauguin*, ed. Skira, 1953) nu este singura modificare introdusă. Lucrurile — Gauguin denunță „abominabila eroare a naturalismului" — au desigur valoarea semnificației vizibile a unei gîndiri, dar lucrurile utilizate sînt din ce în ce mai insolite, deși aparțin universului uman. În această „laicizare" a universului și a elementelor, artistul nu introduce nici un sistem opresiv. O concepție nouă se ivise datorită transmutațiilor, sensului chtonian (s-ar cere întreprins un întreg studiu despre mitul lui Anteu — „pămîntul este animalitatea noastră", va scrie Gauguin) și magiei. Despre idolul din celebrul tablou *De unde venim?* . . ., André Breton va declara (*Entretiens*, p. 277): „În el se contopesc luminos toate forțele la care se poate recurge".

Gauguin este fascinat de ceea ce numim „indicibil", de problema limbajului său. „Nu are însemnătate faptul că mă îndepărtez de ceilalți, pentru masă voi fi un rebus, pentru cîțiva voi fi un poet și, mai devreme sau mai tîrziu, ceea ce este bun ajunge în locul ce i se cuvine" (scrisoare către Schuffenecker, 16 octombrie 1888). Răsturnarea care se înfăptuiește este determinantă (impresioniștii „au investigat în jurul ochiului, nu în centrul misterios al gîndirii"). Opera propune un adevăr care nu se mai află „în lumea exterioară" ci în gîndirea sau sensibilitatea omului. De unde experiențele absolute. Artistul se slujește de „limba-

jul" inconştientului. Aşa cum scrie Charles Mauron (*Vincent et Théo van Gogh*, Instituut voor modern Kunst, Amsterdam, 1953, p. 8), referitor la Vincent: riscul nebuniei „se află în discontinuitatea la care se expune".

94 — Cealaltă „descoperire" a secolului al XIX-lea (primejdiile se raportează la condiţia unui absolut uman, iar opera şi viaţa lui Van Gogh rămîn un exemplu în acest sens) nu se datorează stabilirii unui „punct de fuziune" între efortul plastic şi efortul expresiv (se cunoaşte strădania lui Blake), ci unei noţiuni care răstoarnă ordinea obişnuită. După Redon, „totul se realizează prin supunere docilă faţă de manifestarea inconştientului".

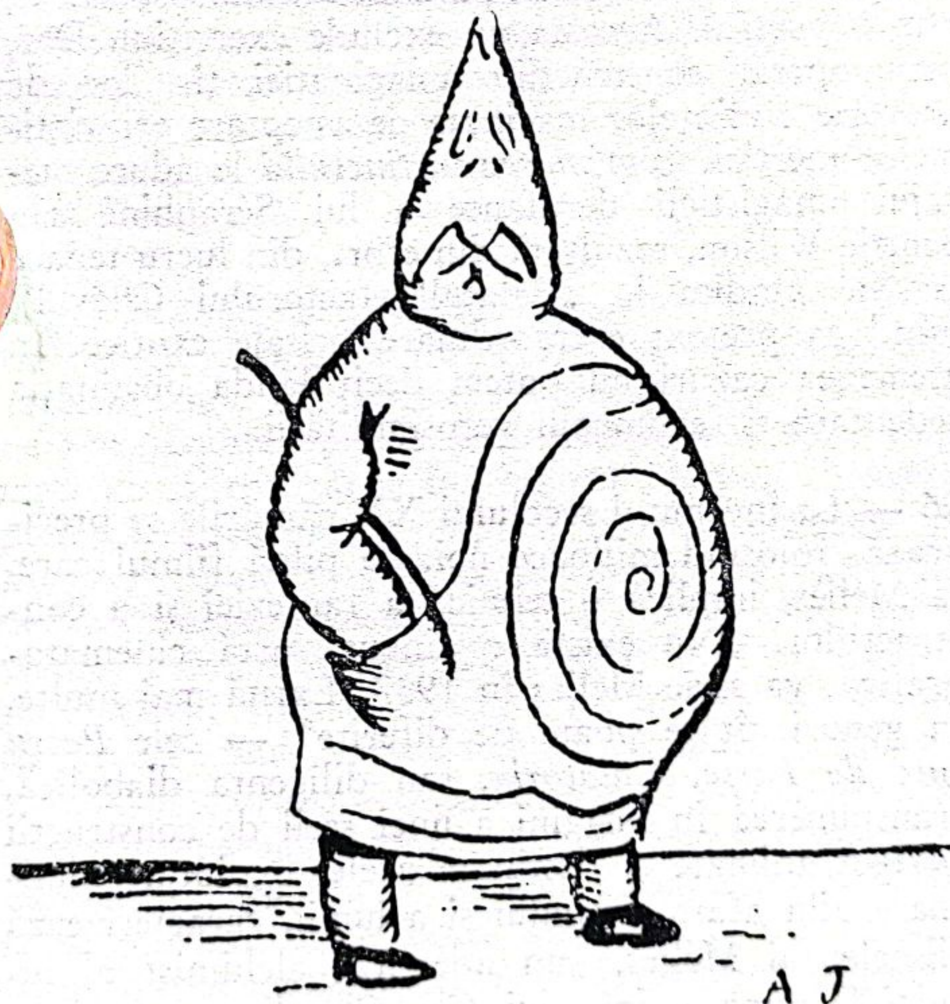
Primele litografii ale lui Redon, *In vis* (1879), desenele în cărbune îl transformă într-un geniu al *pastelului negru*. „Acest material derizoriu, lipsit în sine de orice frumuseţe, îmi înlesnea mult căutările în domeniul clarobscurului şi al nevăzutului". Masca, îngerul căzut precedau Ispitirile (care au apărut în 1935), *Ciclopul* (Kröller-Muller), sfinxul, vieţile animale ale enigmei, Florile lunare. Într-o vreme cînd este lăudată o anume independenţă, modificarea intervenită în „alegerea subiectului" a putut avea loc datorită materialului şi textului, litografiilor *La Edgar Poe* (1882) în care „Ochiul, ca un balon, se îndreaptă spre INFINIT". Proiecţia umbrelor, ceea ce apare, ivirea invizibilului, datorită corpului străin, prezenţa fiinţelor excesive, centaur sau sciapod, dau incognoscibilului un alt „adevăr": „a avea simţul misterului", scrie Redon, înseamnă „a te menţine tot timpul echivoc, a rămîne la duble şi triple aspecte, la sugerări ale aspectului".

În ciuda rupturilor introduse, opera modernă nu este exceptată de la fantastic. Raporturi noi intervin neîncetat; culoarea devine formă (dar aventura liniei continuă); *obiectul* ori elementul neidentificat ia locul pe care îl cunoaştem (al personajului?), după excesele naturalismului.

Fără a părăsi domeniul incognoscibilului, scump lui Redon, formele sînt mărturii ale procesului psihologic şi ale activităţii umane. Aceasta rămîne

unul dintre elementele care ne-ar îngădui să înțelegem devenirea unei căutări sau ce anume o determină. Așadar, nu e zadarnic să vorbești despre destinul formelor și despre modificarea perspectivelor, cu atît mai surprinzătoare cu cît arta a încetat să mai fie monopolul specialistului ori tehnicianului. Sfîrșitul secolului al XIX-lea și secolul XX, de la începuturile sale pînă la suprarealism, se caracterizează printr-o ciudată colaborare între scriitor și artist.

95 — Se cunosc, din creația lui Jarry, a cărui operă grafică și picturală a fost în chip straniu



51. JARRY, *Adevăratul portret al domnului Ubu*, 1896, gravură

ignorată (cel puțin pînă la expoziția din 1953), desene, gravuri în lemn, litografii (*Ubu împingînd cotiga phynanselor*), mai multe picturi, printre care surprinzătorul *Crocodil cu fantasme*. Grafiile lui Jarry, marginale, nu încearcă să fie opere de artă! Desenul acesta ar fi putut avea drept legendă: „Luminați, fraților, calea stăpînului vostru, pîntecosul pelerin (...) Cu urechile ciulite, în rînduri strînse, mărşăluim în pas războinic."

Se sfîrşise epoca travestiurilor; umorul nu disimulează nici o intenție străină artelor, iar meseria încetează a mai fi „apanajul profesioniştilor". Redescoperit, instinctul Primitivilor, ca, de pildă, la Douanier Rousseau în *Țigancă dormind* sau *Leul*, este o *poetică*. Aceasta nu exclude exercițiul. Dar, prin operă, construcțiile imaginației țin loc de „reverie". Ființelor măcinate de aşteptare ori victimelor inerției, ***exprimarea instinctului*** le aduce mesajul imagisticii derutante a lui Séraphine sau Scottie Wilson, rezultată din efort, din lucru tenace (să ne gîndim la „Palatul" factorului Cheval), luînd ca pretext extraordinare peisaje exotice. În asemenea cazuri nu putem decît lăuda obstinația sedentară şi fenomenul verosimilității.

96 — La începutul secolului XX căutările se precizează, folosind mijloace noi, de pildă filmul care, la Méliès, implică o tehnică a fanteziei şi a construcțiilor. „Nu există o singură artă cinematografică, va scrie Méliès în 1937. Există mai multe, în genuri cît se poate de diferite" — cele *Patru sute de Farse*, *Călătoria*, sau diligența diabolică, transpunerea în imagini a unei serii de construcții perfect animate şi destinate acelei explorări uimitoare, din afara timpului şi a lumii, caracterizează filmele lui Méliès, „un adevărat alchimist al luminii", după opinia lui Ch. Chaplin.

Fără a fi legați prin afinități, descoperitorii se lăsau cuprinşi de temeri. „Omul" lui Kubin se află în miezul descoperirilor sau al expresiei profetice. În artă, *cealaltă parte* (unul dintre cele mai celebre episoade din *Alice în Țara Minunilor* e traversarea oglinzii), şi aspectele multiple ale aceluiaşi obiect

sau grup încep să capete drept de cetate. Faptul că epoca este prea puțin atentă la toate acestea nu are însemnătate. Anii 1907—1908 constituie o perioadă de ruptură inaugurată de *Domnișoarele din Avignon* (într-o casă de pe strada d'Avignon, la Barcelona). Unghiurile „combinate", partea dreaptă a tabloului, juxtapunerea profilurilor, și nu, ca pînă atunci, „transparența" chipului sau reflexele care îl încîntau pe savantul specialist în cristalografie perspectivală, fac din Picasso un maestru al descoperirilor.

La un alt artist, Marcel Duchamp, din 1914 intrat în legendă, o logică a inversiunii întemeiază nu absurdul, ci opera extremă. Fără a o ralia, prin aceasta, fantasticului, personalitatea alegerii este obsedantă. Marcel Duchamp, după cum scrie André Breton în *Les Pas Perdus* (p. 145), „ne-a eliberat de concepția lirismului-șantaj a cărui expresie e gata făcută".

97 — În mod cert, fantasticul și-a schimbat direcția de cîteva ori, iar de la aventura suprarealistă, tabloul tinde să devină imagine. De aici nevoia de a confrunta operele și tendințele, mai ales pornind de la realizările lui Marcel Duchamp. Acest punct de plecare nu implică nici o recuzare; el situează o epocă bogată în descoperiri. Vom încerca să-i surprindem sensul, indicînd modificările intervenite, precum și evoluția căutărilor. Din această perspectivă, vom ține seama nu atît de dezvoltarea unei formule, cît de momentul apariției operei.

Celebră, *Mireasa și celibatarii săi* revoluționează domeniul formelor; iar cele „9 tipare" (*matricea erosului* făcută din 9 tipare, celibatarii) îngăduie să surprindem unul dintre aspectele operei bizare. Acele forme metalice colorate, între două plăci de sticlă, nu încetează să intrige. Marcel Duchamp „este omul cel mai incomod din prima parte a veacului XX" (André Breton, *Dict. abrégé du surréalisme*, 1938, p. 10); omul determinant, absolut, după opinia lui Robert Lebel (ed. Trianon, 1959).

Între 1910 și 1918, „invențiile" se înmulțesc. Momentelor de ruptură le corespund tot atîtea mij-

loace noi: pînze ovale (Braque, 1910); introducerea literelor în tablou (Braque, BAL, 1911; Larionov, Portretul lui Tatlin); colaje, materiale și imitații (1912); ready-made (obiectul gata făcut, al lui Duchamp, 1914); colaje și reliefuri (Arp, 1917). Curînd vor apărea frotajele (Max Ernst, 1925), „deșirurile“ lui Miro, decupajele din hîrtie ale lui Hans Arp (1931), obiectele suprarealiste, decalcomania (Dominguez), fumajul (Paalen). Geniul inventiv sporește descoperirile, iar fantasticul se continuă prin aventura obiectului care, *astfel*, completează figura.

98 — Epoca noastră va fi îndemnată să țină seama de elementul neînsemnat, și nu de „ulciorul“ cubiștilor, de străvechea *vanitate*, sau de „legile peisajului“ (mitologizînd o situație). Sensul detaliului variază în funcție de „material“; privirile omului, în această aventură, manifestă o anume predilecție: *obiecte*, plaje, orașe. Îi datorăm lui Chirico, începînd din 1911, și de la marele oraș scăldat în soare, în plină amiază, fără umbră, redescoperirea unui spațiu oniric, o întreagă mitologie modernă: piața este *pustiu* — dar lumea este sexuală, cu sau fără manechin, reprezentînd o tematică a universului individual, privat fără veste și parcă fără „temei“, cînd *cuplul* nu este activ; lumea sexuală deci, simbolică, nu lipsește din perioada turnurilor și arcadelor. Totul depinde de raportul dintre noile obiecte și arhitectură.

Folosirea obiectelor sau a elementelor (*Enigma ceasului*) nu e de domeniul realismului „vizionar“. O asemenea dialectică a obiectului succede, după 1900, echivocului romantic. Odată cu artiștii moderni, pictura metafizică — construcție a imaginarului — stabilește sau descoperă fapte noi, aventura, „pînda“. Se năzuiește spre absolut (ori către tăcerea „sepulcrală“ a tablourilor metafizice), conform unor raporturi neașteptate. În sfîrșit, umbra cade în opoziție cu sursa de lumină și folosește gnomoni delictuali. Această opoziție (o formă a răsturnării, sau a „logicii“ subversive) reprezintă un mijloc de investigare. *Stranietatea* e o sursă de

afinităţi. Lor li se datorează misterul, magia spaţială, puterea de investigare.

99 — La Hans Arp, după o piesă în lemn colorat din 1917, opera este pusă sub semnul răbdării, al unei uimitoare sensibilităţi tactile, al jocului mîinii care precede orice gîndire, al „intenţiilor constructive". Amalgamul de tehnici şi modalităţi pare curios — dar tocmai această totalitate (cadrele uzuale sînt nesocotite) înlesneşte descoperirea, cu atît mai eficace cu cît gîndirea este *pusă la îndoială* de către simţul tactil, mişcare, experienţă vizuală, nevoie a unui alt format şi a unor locuri noi pentru *operă.* Tabloului dreptunghiular îi urmează obiectul, construcţiile, reliefurile, această curbă a aventurii, totalitatea unei cunoaşteri fără gnoză (iată noua particularitate a fantasticului din secolul XX).

Nici urmă de articulaţie în această artă a formelor (*Păstorul norilor,* de Hans Arp, reia masele cu o mobilitate deconcertantă); totul pivotează, se amestecă pe nevăzute. *Formele cosmice* (1927—1948) ne introduc într-o altă lume, fără o cosmologie savantă, împrumutată. (Iată o altă deosebire.) Aceste opere care par abstracte sînt legate de forma umană, ca un fruct — unul dintre cele mai uimitoare. Nu putem ignora acest corp nou aflător printre noi; aventura, de la Picabia la Max Ernst (descoperirea frotajului, apariţia şi construcţiile *Istoriei naturale.*)

100 — Desenele mecanice ale lui Picabia, *Parada amoroasă* (1917), marchează un moment de ruptură. Omul modern trăieşte cu obsesia obiectului care nu slujeşte la nimic, a aparatului deteriorat (e aici un fel de revanşă împotriva demonstraţiei didactice), sau a maşinii dezinvolte, prodigioase, a detaliului inutil. Această *disjuncţie* (precum şi respingerea oricărei economii) se explică desigur prin caracterul neaşteptat al capriciului, dar, mai degrabă, prin exigenţa ce se raportează la om. Refuzul de a se supune, de a fi constrîns (artistul e o pildă de prodigioasă libertate) oferă aventurii un absolut al ei, acel caracter de joc ce deconcertează. Pictura lui Picabia reprezintă cu adevărat

„succesiunea — adesea disperată, neroniană — a celor mai frumoase sărbători pe care omul și le-a dăruit vreodată sieși". (André Breton, N.N.R.F., 15, 1954, p. 491).

101 — Nu o dată fantasticul își modifică sensul în epoca modernă. Legătura lui cu imaginea nu e silită. Ruptura operată schimbă condiția elementelor și formelor; intervin materiale; opere, „tablouri" ce scapă vechilor clasificări. *Colajele* MERZ (1918/1919) ale lui Kurt Schwitters introduc materiale stranii: bilete vechi, tichete, sfori. Acest gust pentru „rămășițe", reprezentînd „produse" ale activității umane, duce la adaos, la suprapunere, care e legea noului hibrid, priceput în a aglomera, construi și folosi tot felul de nimicuri. (Toate noțiunile lăudate de sisteme sau de comentatori fideli școlilor vechii estetici sînt combătute: simetria, ordonarea etc.) Maniera întemeiată pe principiul folosirii acestor materiale a fost numită de Kurt Schwitters *Merz;* „cea de-a doua silabă a cuvîntului Kommerz" (va scrie K.S. în 1928). Dar arta premergătoare colajelor, introducerii literelor, baletului și liniei rapide sau accentuate, anunțînd „caligrafii", apare ori se definește înainte de 1914, în parte de la sau după Apollinaire și artiștii ruși.

102 — Dacă descoperirea înseamnă căutare a „imaginii universale" (nici o civilizație nu are monopolul universalității), arhitectura fantastică, MERZ-*bau* (1924) dă naștere unei sculpturi gigantice ce se înalță încetul cu încetul de-a lungul celor trei etaje ale casei lui K.S. „și devine realizarea ideii sale de *Gesamtkunstwerk* (operă de artă universală). MERZ-*bau*, prin totalitatea sa plastică, picturală și arhitecturală, reprezintă o operă de artă de o fantezie monstruoasă" (Hans Bolliger, *K.S.,* ed. Berggruen, 1954).

103 — Spre deosebire de imaginea deseori factice (la suprarealiști, în pictură), insolitul nu este o modă. De nenumărate ori, tehnicile sînt cele care revelează noi aspecte ale fantasticului. Către 1915—1916, Modigliani termină un portret al pictorului

mexican Diego Rivera (actualmente la Muzeul din Sao Paolo), ce poate fi socotit o capodoperă în graffiti, noua descendență a „portretului". Profuzia petelor excrescenței parazite; paloarea, trăsăturile feței, mușchii oblici și carnația dau o asemenea imagine a formei umane încît portretul se transformă într-o adevărată rețea de graffiti, de materii insolite. Fantasticul împrumută iarăși de la real, folosind căi ocolite. (Către 1944, ele uimesc la Jean Dubuffet printr-o desăvîrșită măiestrie.)

104 — Opera lui Jacques Villon, de pildă *Soldați în marș* (1913) ori *Echilibristul* (1914), evocă o arhitectură cu lumină fixată care nu tinde către o densitate „plurală" prin contur. La moderni, unde încercăm să surprindem cele dintîi opere în acord cu actul insolit, *lumina* găsește în și prin operă, ca în prizmă, un fel de LOC în care măsoară, analizează, vibrează. Evoluția sa, pentru om, depinde mai mult de racursiu decît de insistență, de situare — ca în *Teatrul* (1932) lui Jacques Villon — care devine o placă turnantă, un ansamblu de faze alternate, un nod de răscruci (el succede vechii scenografii), cu ieșiri insolite. Opera devine loc, punct de vedere, labirint.

105 —Modernilor le datorăm numeroase noțiuni dificile ce contravin accepției pe care le-o dau sistemele. Inversiune, răsturnare, disjuncție, juxtapunere (planul decupat, suprapus), discontinuitate (sensibilă în opera lui Miró, Mc Laren), aglomerate, rețele hibride — iată tot atîtea *fapte* care modifică tehnicile și experiența. Juan Gris (ne amintim extraordinarul portret al lui Maurice Raynal — 1911) consideră unele convenții, chiar dacă vin de la Seurat ori Cézanne, drept teoreme a căror „reciprocă" este mai demnă de luat în considerație. O apariție multivalentă, neașteptată.

106 — Acest „cult al inversului" (studiul „răsturnării" nu mai privește personajele, ci demersurile) permite să se vorbească, îndeajuns de superficial, de „satanismul" artistului! Inversiunile crea-

toare, gîndirea negativă, *impresionată;* lumina fixată, opera ca loc, obiectul dinamic ori cu funcționare inutilă (mașina optică a lui Duchamp este o veritabilă *mandala*, dar acționată), reciprocele și prelungirile insolite, spațiul oniric, pustiul din orașe și dinăuntrul omului sînt tot atîtea realități sau idei dificile pe care nu încetăm a le dezbate. Dezmințirile nu au valoare de probă. Opera modernă intervine constant împotriva sistemului și esteticii recognoscibilului. Era dezintegrării obiectului, a fantasticului a-geometric (ce poate fi regăsit la Mondrian, către 1911, și la Archipenko), este în egală măsură și era unității, cea care spulberă ecuațiile obișnuite, falsele asimilări. S-o spunem limpede: înainte de 1914, artistul modern înțelege lucrurile în *locul* lor, fără anecdotă, fără confluență inutilă.

107 — Înaripați, masivi, caii lui Chagall se metamorfozează în boschet. De aici înainte omul încetează a mai fi etalon (pentru această subversiune va fi acuzată „gîndirea poetică"); iar *Promenada* (1917), femeia în cer, *Omagiu lui Apollinaire*, *Violonistul* nu sînt imagini concertate. În spatele lui *Oedip* încremenește o femeie, de-abia aruncînd o privire bărbatului care nu e înger. Folosind legile *răsturnate* ale regnului animal, de o pluralitate legendară, arta lui Chagall este alcătuită dintr-o serie de oscilații care se anulează ori se echilibrează pentru a impune tot ce nu mai suferă tensiunea exercitată de sol. Fantasticul în pictură (cam după 1910, la Marc Chagall), în universul lăuntric și fabulos, este acela al unei vieți care, în operă, nu acceptă nicidecum anecdota. Subconștientul iese la suprafață, iar voința de ruptură, de îndată ce capătă conștiința autonomiei căutării, contează pe elementul surpriză. Așa cum scrie Georg Schmidt (*Les Maîtres de la peinture française contemporaine*, ed. W. Klein, 1949, p. 41), „odată cu unitatea de spațiu, în tablou este distrusă și unitatea de timp: alături de prezent, se desfășoară trecutul și viitorul".

108 — Esteticile ambiguității substituie poate „diavolului", unei perfecțiuni răsturnate, starea obiectelor, a lucrurilor și a ființelor „antrenate într-o circulație totală, unde nu mai există nici sus, nici jos" (Jean Cassou, *Chagall*, Torino, 1953). În rîndul acestor obiecte, manechinele epocii metafizice joacă un rol care mărește distanța. În *Mamă și fiu* (1917) de Carlo Carrà, mama nu e decît un „bust" așezat pe un soclu. *Penelopa* asamblează diferitele părți ale armurii „cubiste". La Maurice Cantens, Prințul blestemelor, „pui de iguanodon purtînd pe cap o catedrală", reflectă obsesia „formelor fastuoase și stranii" dragi lui Ghelderode.

109 — Mai absolute, identitățile secrete și ceea ce numim inversiune ori simț al insolitului se datoresc stării polarităților inverse: Klee, Primitivul unei noi sensibilități, după opinia lui Werner Haftmann, excelează în opere misterioase, unde fantasticul rezultă din pînda și juxtapunerile hibridului. *Săgețile* ce par enigmatice, „aceste genii ale distanței", cum scrie Georges Limbour, indică tensiuni neobișnuite între direcții de neidentificat. Artistul ordonează fluxul aparențelor și al experiențelor — gesturile omului (Sectarii), viața animală și vegetală (în locuri de pîndă ori în Grădina botanică); focul, apa, aerul — toate forțele în rotație. Asociind regnurile și planurile (de unde multiplicarea lucrurilor, prin sciziparitate), Klee ne modifică deprinderile și modurile de a vedea, senzațiile în fața operei — ca în *Recoltă coaptă*, unde se observă *acordul simultan* al „formelor, mișcării și contramișcării".

110 — La Kandinsky, începînd din 1910 (*Compoziție II*), labirintul optic este de o asemenea natură, încît se poate vorbi de o schimbare de semn în fantastic. A-conceptual, el nu mai numește elementele. Esențială este, într-o artă tributară grupării ori simțului maselor, orientarea impusă forței. Aceste construcții sînt tot atîtea viziuni, tot atîtea aspecte ce angajează gîndirea. Fiecare pînză e un soi de capcană, de labirint, care prinde pe oricine în plasă. Dar mesajul acestei picturi este cu pre-

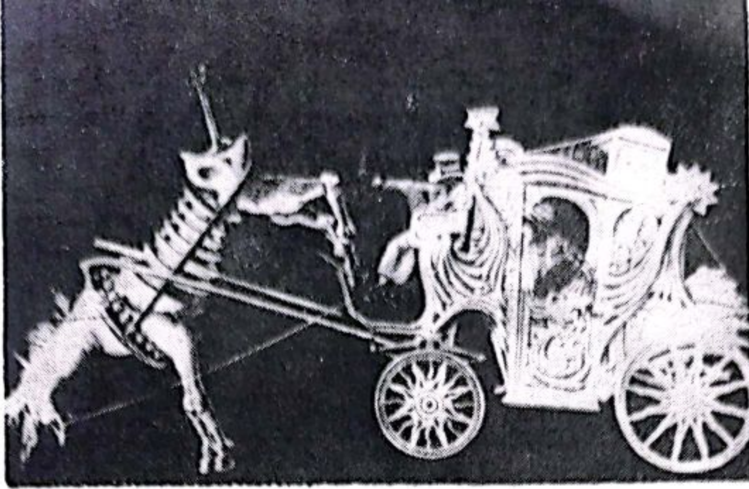
cădere interior. El nu ilustrează nici o dogmă, el descoperă cu pasiune mecanismul căutării umane.

Pictura fără imagine nu reprezintă decît un moment. Abundența detaliilor, a formelor negeometrice, ca în *Mișcat (Mouvementé)* (1935) permite decupaje revelate de filmul de artă. Niciodată tensiunea nu a fost atît de puternică. Destinul artei pare a se decide încă o dată, în cîteva reprize, între 1910 și 1930.

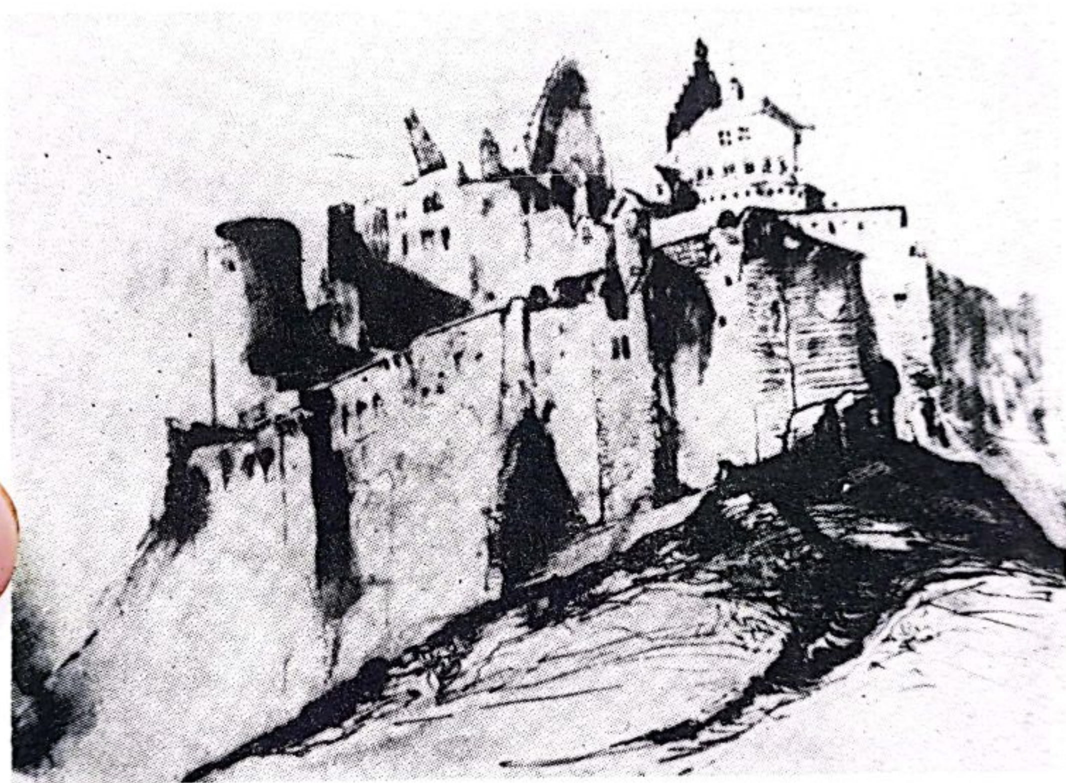
111 — Învecinată, dar parcă izolată în ceea ce privește pictura, nu și imaginea, aventura suprarealistă a fost îndelung studiată de promotorul ei. Lucrările lui André Breton (*Le Surréalisme et la peinture*, 1928; *Genèse et perspective artistiques du surréalisme*, 1941; *Projet initial*, în *Le Surréalisme en 1947*), stabilesc multe trăsături ce vor deveni caracteristice pentru noua estetică. Ea va fi poate opera scriitorilor care nu contenesc să-și arate și să-și afirme entuziasmul. Datele datorate scrierilor lor sînt departe de a fi arbitrare: ele dovedesc o cunoaștere și un interes pe care zadarnic le-am căuta la comentatorii profesioniști. Prin suprarealism, și mai ales datorită lui Max Ernst, reapare imaginea. Din acea clipă, pictura încetează de-a mai fi unitară ori de-a mai avea o direcție unică.

112 — Pusă, în general, în discuție, pe planul „artei" (ne amintim de o pancartă de la „expojarryziție": „opera de artă este prin definiție un crocodil împăiat"), *aventura* cuprinde un mare număr de opere. Cît despre momentele de ruptură, ele sînt tot atîtea descoperiri, căi noi. Din 1920 scriitura automată era recunoscută ca „metodă" de explorare a inconștientului. Iar automatismul grafic ca „mod de expresie" este, tot după André Breton, „singura structură care corespunde nondiferențierii (. . .) dintre toate însușirile senzitive și funcțiile intelectuale". Astfel, aria operei suferă noi modificări. Ea se confundă cu „cîmpul psihofizic total".

Să reținem din această perioadă o noțiune ce pare uitată: *punctul alb* (cf. Marcel Lecomte,

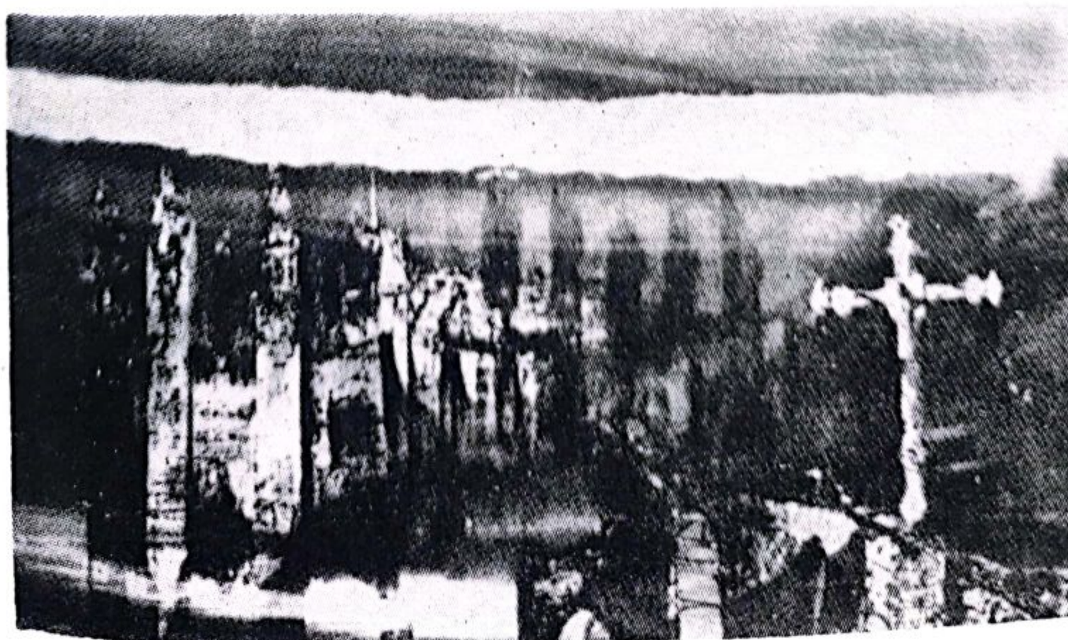


145. GEORGES MÉLIÈS: *Diligența diabolică*, film, 1906



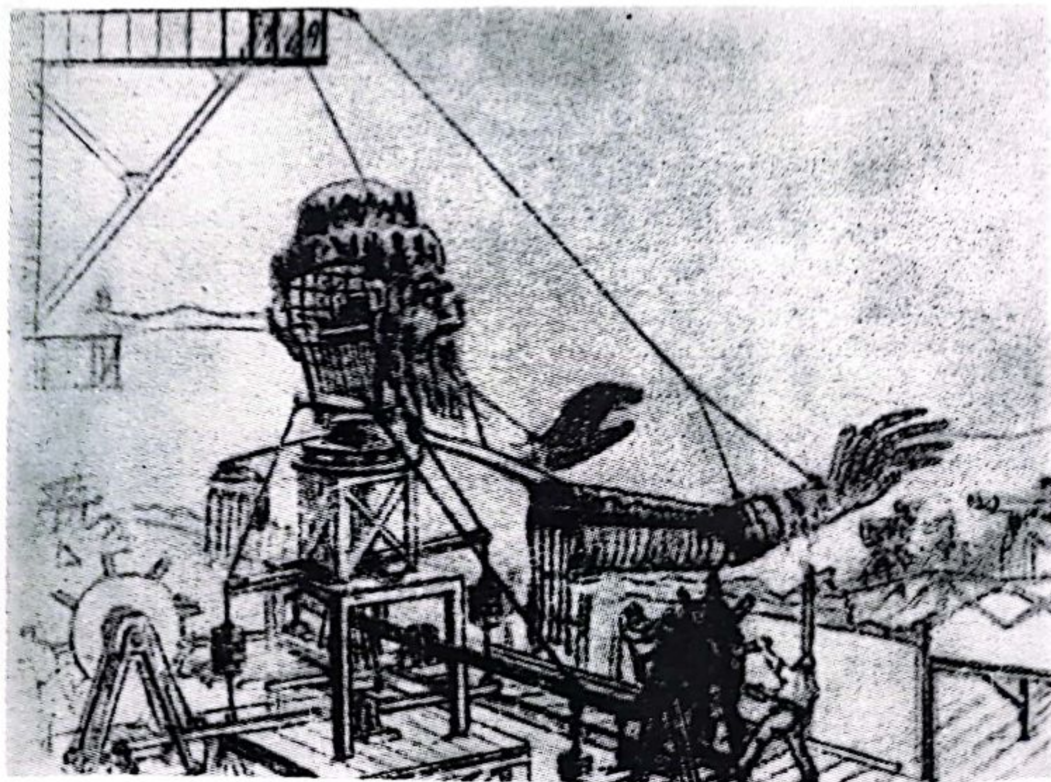
146. VICTOR HUGO: *Castel*

147. VICTOR HUGO: *Burg și cruce*, 1850



148. ODILON REDON: *Christos la Sacré-Coeur*, pastel



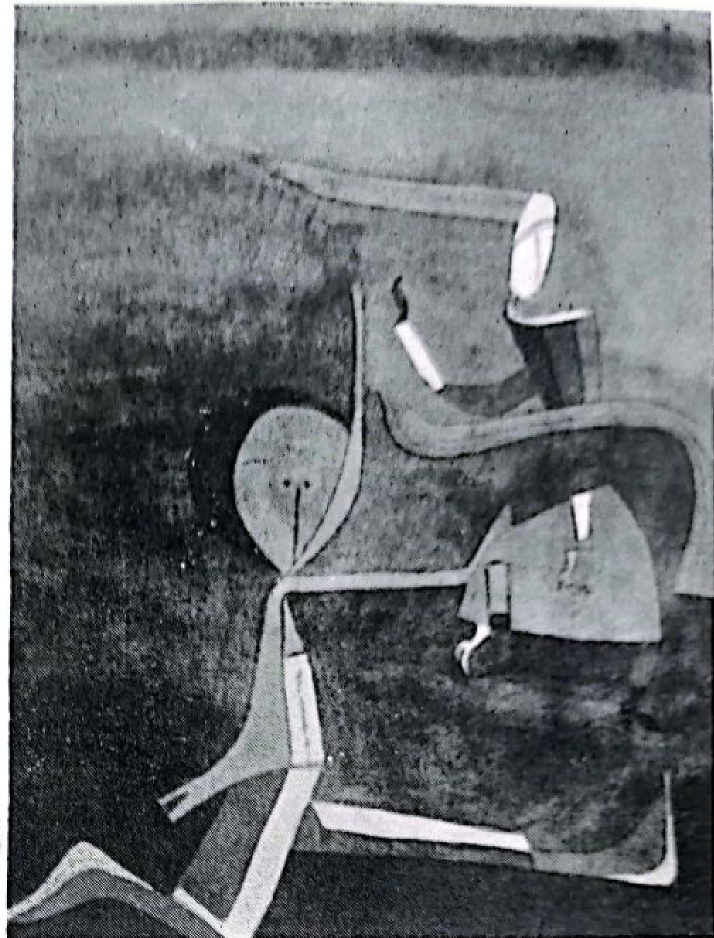


149. GEORGES MÉLIÈS: *Uriașul*, film din 1912



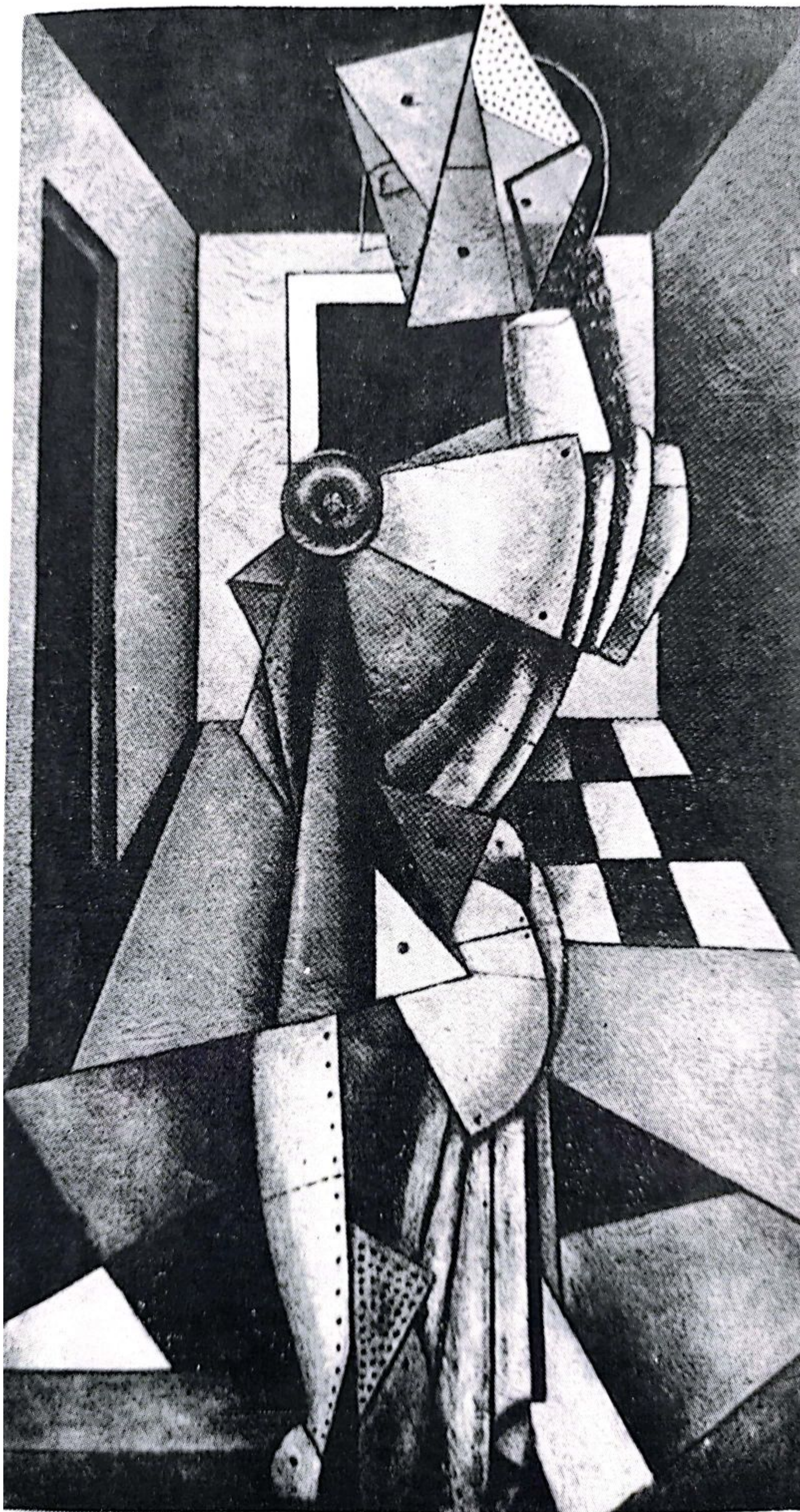
154. CHAGALL: *Violonistul*, 1912

155. KLEE: *Pereche de dansatori*, acuarelă, 1928





156. KLEE: *Bàrbat cu cilindru (joben)*, 1925
157. CARRÁ: *Penelopa*, 1917





158. FUCHS: *Arbore cu şarpe*, 1952



162. **MAX ERNST:** *Decorațiile leului,* colaj



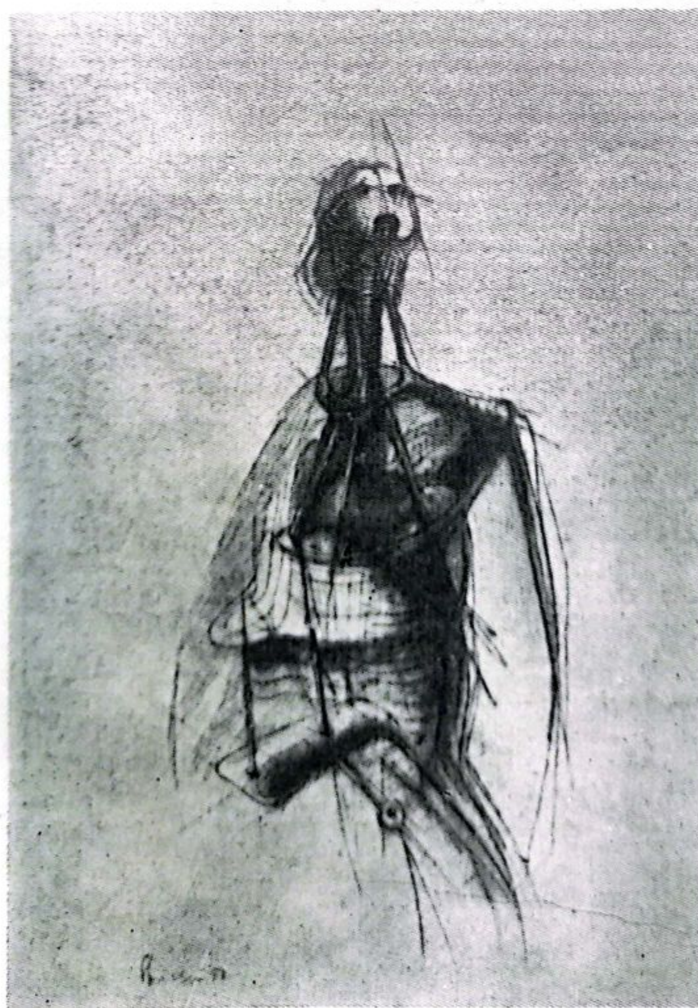
163. MAX ERNST: *Oedip, nud și pumnal*, colaj

164. MAX ERNST: *Leu-gorilă, cruce și nud*, colaj

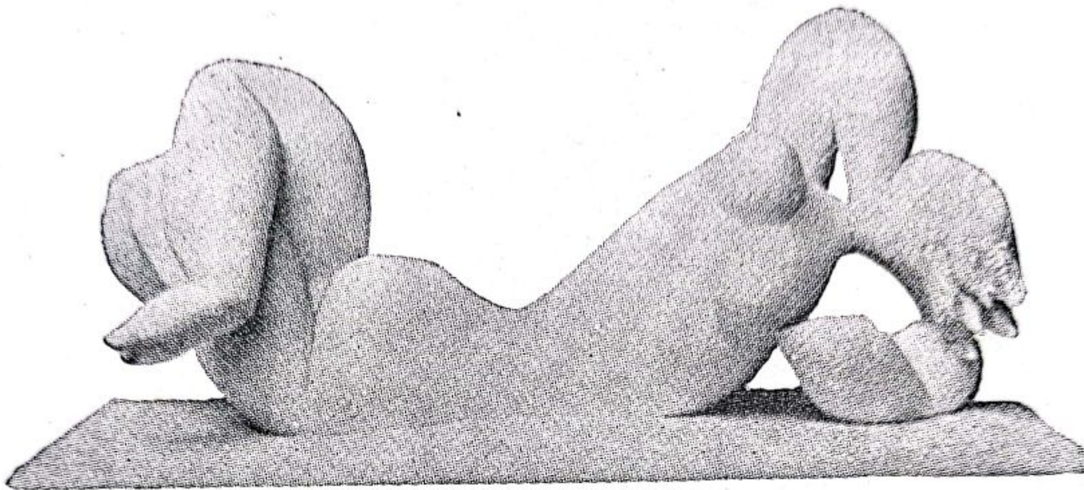




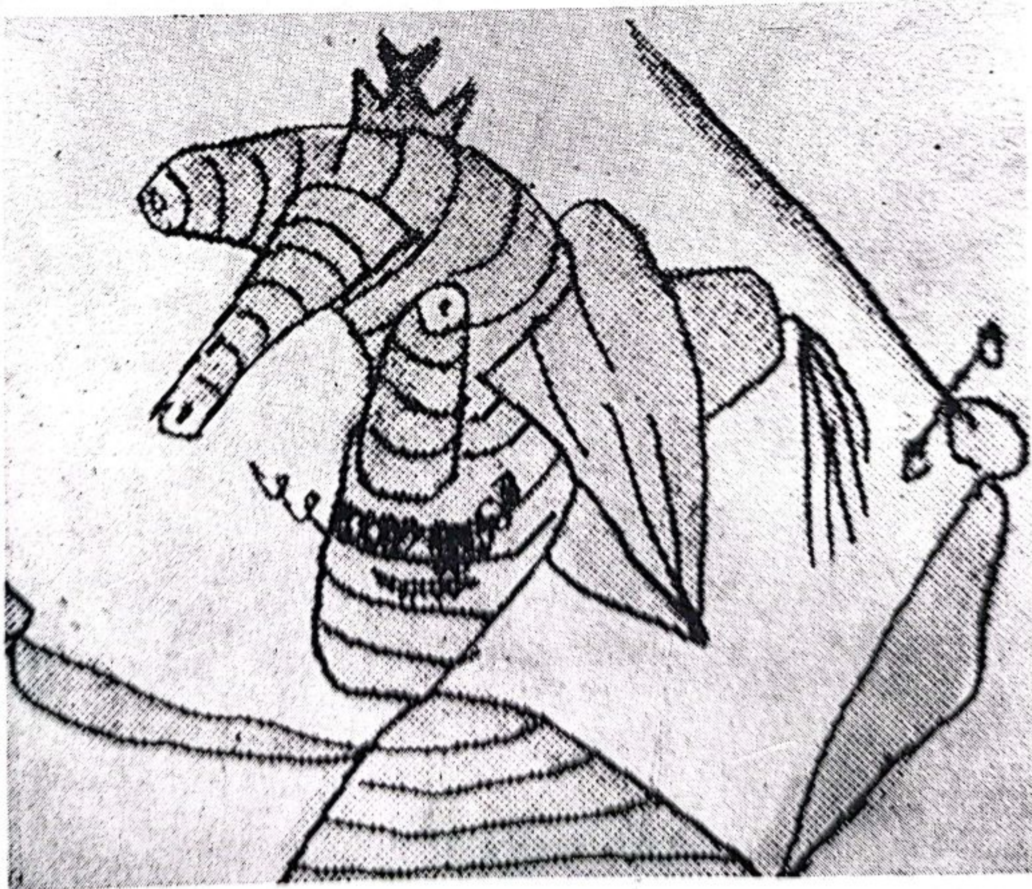
165. HENRI MICHAUX: *Mă arunc în picioarele mele*



166. REG BUTLER: *Desen pentru o sculptură*, 1951



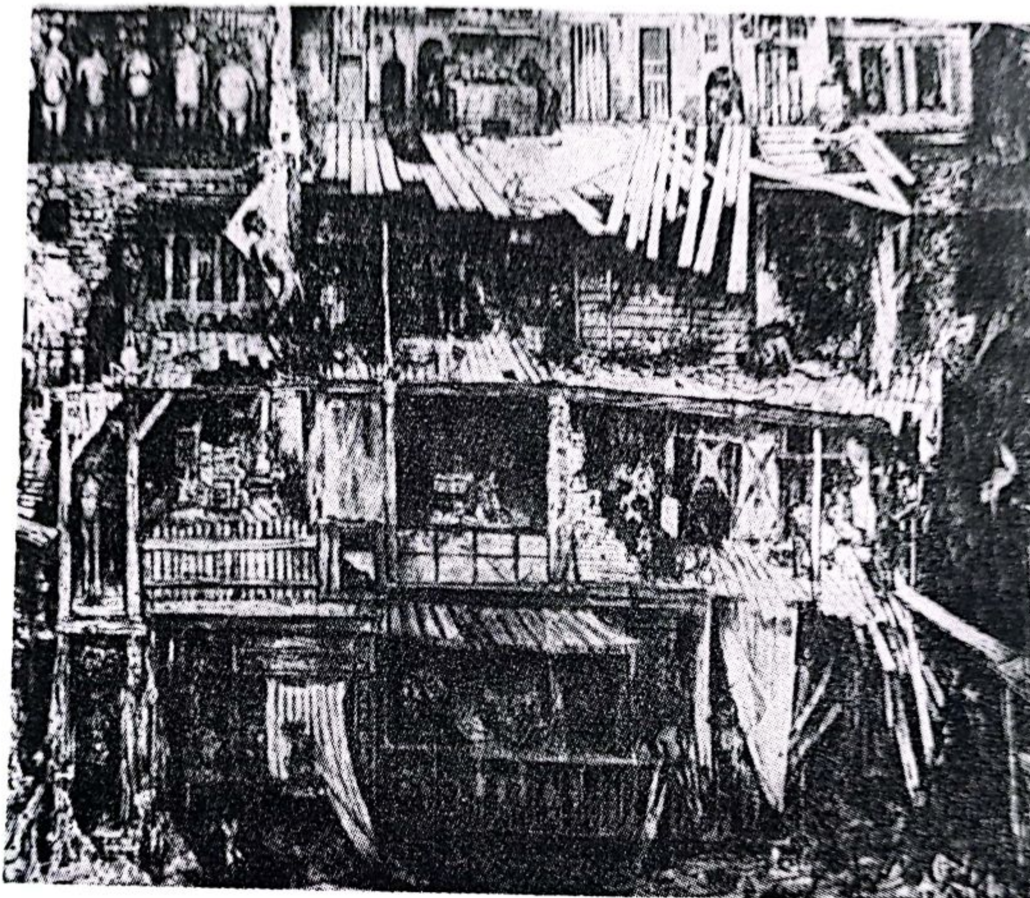
167. HENRI LAURENS: *Toamna*, 1948



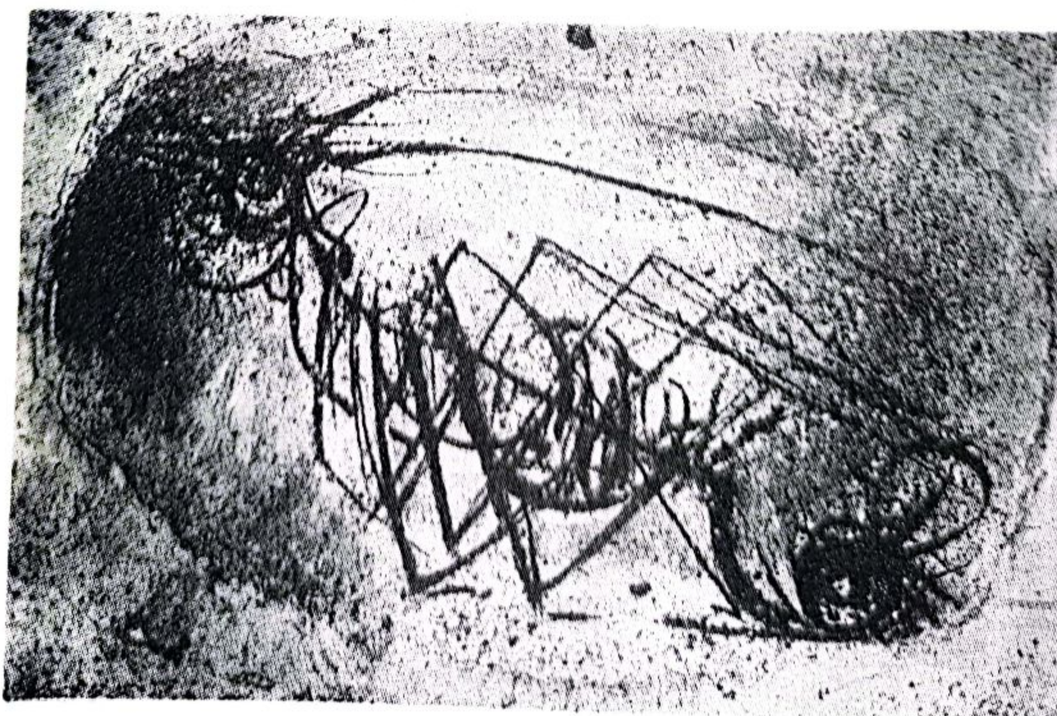
168. PICASSO: *Visul și minciuna lui Franco (detaliu)*, 1937

Scanned with CamScanner

169. MAX KAMPF: *Judecată sau Carnaval*, 1942



170. MAX KAMPF: *Lăcustă-catapultă*, 1951





171. MARINO MARINI: ***Călăreț*****, 1947**

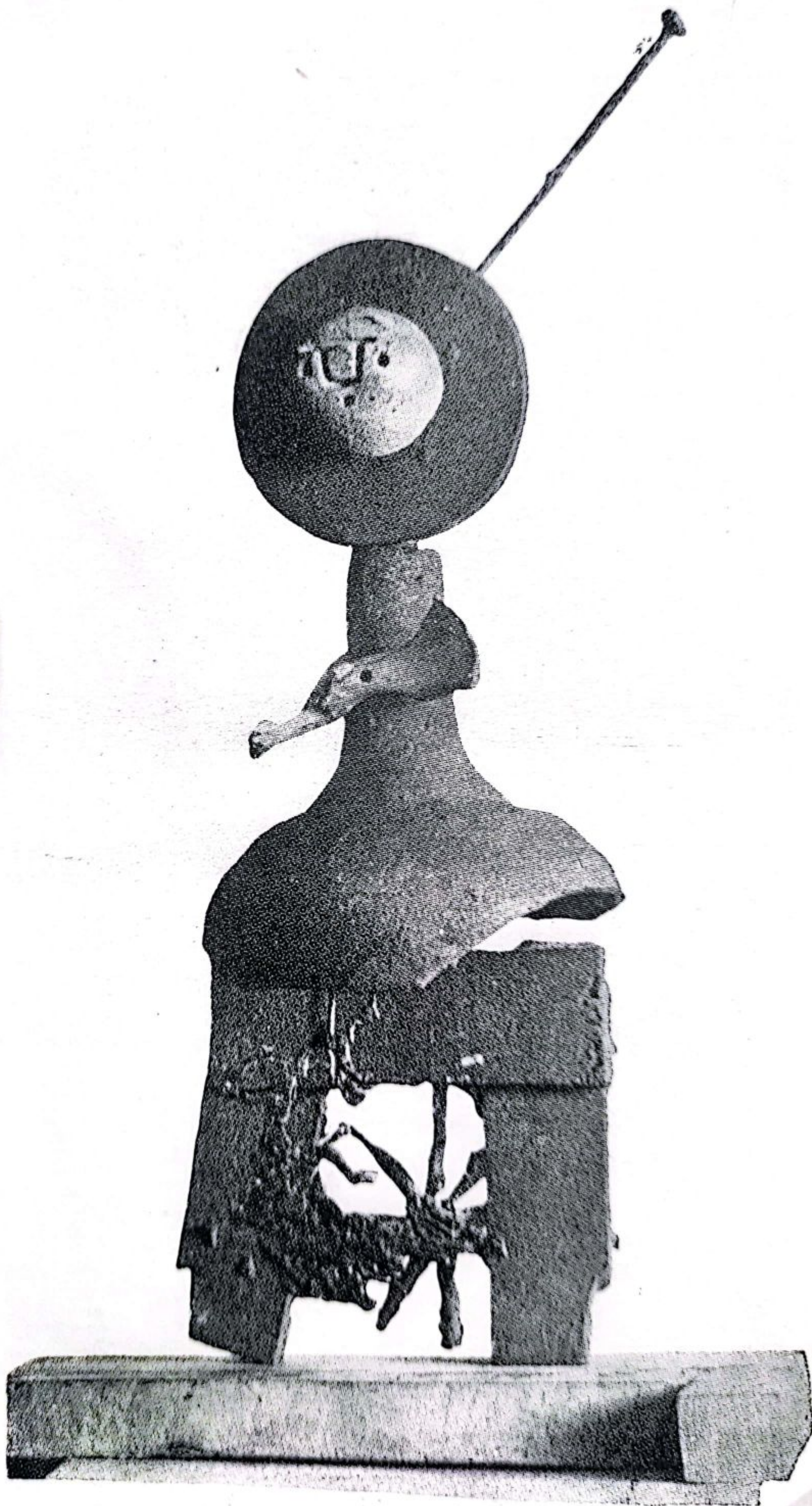


172. GERMAINE RICHIER: *Gărzile*, 1951, plumb

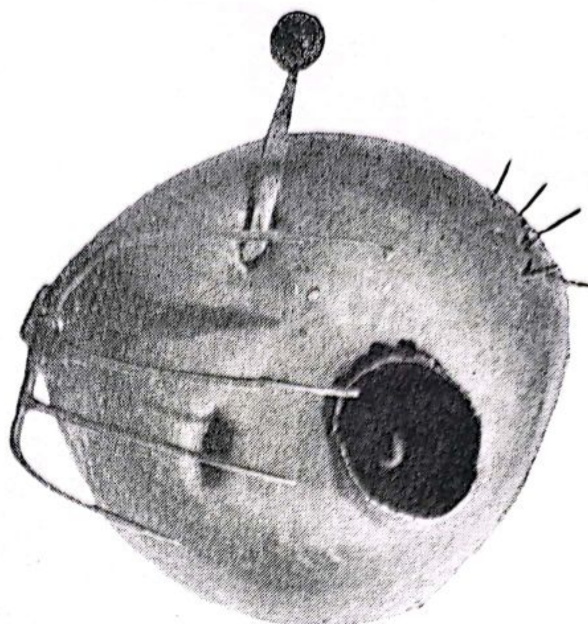


173. **GERMAINE RICHIER:** *Cucuvea şi călugăriţă*
1949–1950, acvaforte

174. MIRÓ: *Obiect-sculptură*, 1950



175. ROBERT MULLER: *Monstru (Rinichiul)*, 1952-53, sculptură articulată
176. *Apariţie în aer*, desen de nebun

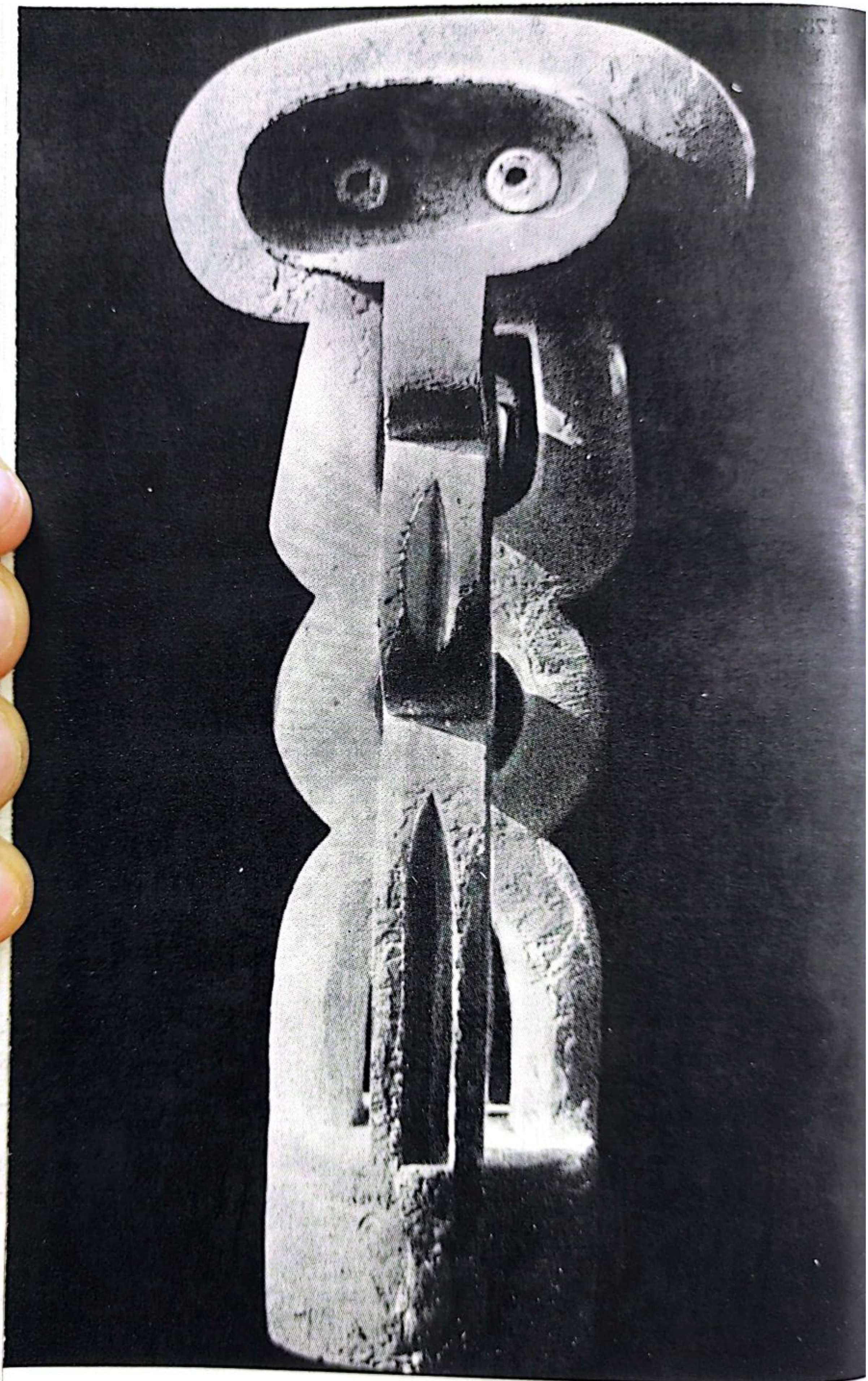




177. **DALI:** *Girafă în flăcări*, 1935

178. MAX ERNST: *Femeie-amiral*, colaj





179. LIPCHITZ: *Figură*

N.N.R.F., ianuarie 1954) pe care Breton îl definea astfel în *Les Pas Perdus* (p. 107; despre punctul suprem, cf. *Manifestes*, p. 20; despre punctul critic, Matta, II, ed. R. Drouin, 1947): „Dacă se aprinde o lumînare în beznă și apoi este îndepărtată de privirea mea pînă cînd nu-i mai pot distinge decît flacăra, nu-mi mai dau seama de mărimea flăcării și nici de distanța ce mă desparte de ea. Nu mai rămîne decît un punct alb. Obiectul pe care îl pictez sau omul care se află dinaintea mea nu trăiește decît atunci cînd am făcut să apară asupra lui acel punct alb".

113 — Confruntarea cu operele nu îngăduie întotdeauna descoperirea acestui sens al observației. Dacă obiectele pe plajă au valoare datorită descoperirii unui „țesut capilar", ce asigură „schimbul constant" (André Breton, p. 170), tablourile lui Tanguy precizează ce anume va deveni formulă sau imagerie. *Făcea ceea ce voia* (1927) anunță cultul obiectelor de formă neobișnuită. În *Vara la orele patru, speranța* (1929) descoperim un film (al operei) care nu este continuu. În spatele fiecărui tablou, structurile folosite nu sînt totuși distruse. Chiar din clipa observării elementului, opera pictorului este *anticipare*.

Cum „Imposibilul" îl obsedează, Magritte precizează (*Les Arts Plastiques*, iunie 1954, p. 43): „Tablourile mele sînt imagini. (...) Descrierea imaginii pictate (...) trebuie să fie perfectibilă la nesfîrșit." Ceea ce dă imaginii un alt aspect, foarte finisat, pe care îl regăsim la Bona, către 1955, și la Fuchs, pe un alt plan (ca printr-o saturare cu „imaginea religioasă", substituită picturii). La Ferro care a știut să beneficieze de inovațiile introduse de Matta. Pictorul mizează pe „uzura semnificației". Și, de la *Greaua trecere* (1926), insistența și „desfășurarea" miraculoasă au căpătat însemnătatea cunoscută, în pofida denigratorilor, prin crearea de obiecte noi sau prin situarea obiectului într-un *decor* neobișnuit.

La Henri Heerbrant, „Inscripțiile" în maniera lui Klee; obiectele înălțate în vîrful unei prăjini

(*Fertilitate minerală*) sînt asemănătoare ființelor de pe stradă (din 1950), reprezentînd hibrizi văzuți din față, din profil și de-a valma cu monștri de astăzi care reclamă și ei prezența omului.

Participanți la aventura suprarealistă, Man Ray și Ubac s-au remarcat prin fotografii ciudate. *Imaginea sub toate formele ei avea să obsedeze epoca.* Totuși, obiectul nu este abandonat; obiectul mobil și mut, sau cel fremătător, atingînd la Calder o amploare și o suplețe ce sfidează mecanica.

114 — Între 1927 și 1931, obiectele-personaje ale lui Giacometti s-au bucurat de un succes ieșit din comun. Ele erau fără îndoială legate de actele inconștiente și de confesiune: erotismul era vădit; epoca noastră știe să se arate fără fard, nu-și prea disimulează viața nocturnă. „Incarnarea acestor dorințe, realizarea lor simbolică constituie procesul tipic al perversiunii sexuale, asemănător din toate punctele de vedere cu procesul actului poetic" (Salvador Dali, *Surréalisme au service de la Révolution*, nr. 3). Obiectele dezagreabile, personajele efilate, Palatul și Piața, semnifică o condiție a cruzimii, iar distanța maximă dintre ființe, o singurătate inumană. Drepte, rigide aproape, figurile nu suferă din pricina subțirimii, deoarece, dedesubtul lor, sprijinul Sfinxului le autentifică! În această încercare, pînă în 1947—1948, se distinge nu o dată predominanța liniei verticale, a axului mare ce parcurge Corpul. E vorba de o experiență care transformă legile obișnuite ale privirii. Omul simte nevoia să rețină planurile care lunecă într-o prăpastie. Și acest soi de spaimă ori de neliniște caracterizează fantasticul modern, abordarea suprarealului prin mijloace care nu încearcă să mascheze nici discontinuitatea, nici atracția, magnetismul elementului, pătrunderea bărbatului și a femeii într-o altă noapte.

115 — Unul dintre *obiectele simbolice* închipuite de André Breton (1931) manifestă viziunea eterogenului (obiectul suprarealist nu este totdeauna concludent, nefiind scutit de o factură *bric-à-brac*, în era *bazarelor*), gustul pentru adaos, ne-

voia de juxtapunere, pe care le aminteam în legătură cu opera pictată și cu noțiunile recunoscute, în pofida asaltului. Praștie, șa, bilă, corn preced *altarele* din 1947 (cf. André Breton, *Projet initial*). Același comandament, care nu închide arta în nici o formulă (la moderni se observă o diversitate uluitoare), caracterizează opera lui Alexeieff care multiplică, în gravurile și filmele sale, cu ajutorul lui Claire Parker, experiențe neobservate de către profani, asupra punctului optic și mișcării, asemănării și oscilațiilor (înregistrarea circuitelor pendulului simplu sau compus oferă o imagine care instituie noile aspecte ale *volumelor iluzorii*). Pe placa de aramă sau pe ecran pot fi constrînși și orientați acei corpusculi care vor distruge, poate, linia. Ei iscă un univers de forme uluitoare. *Prințul Igor* este o capodoperă a tehnicii, fiind mai mult decît o evocare: străvechiul ținut își păstrează întreaga poezie — și în alt domeniu, cel al filmului (*O noapte pe Muntele Pleșuv*), Alexeieff tratează teme ce îi sînt familiare, dezvăluind o asemenea știință a mișcării, încît opera sa este azi un model clasic al fantasticului. Nu există multe filme de o asemenea calitate plastică și cu o astfel de intuiție a imaginii insolite în mișcare.

116 — *Bătăliile* lui Masson (către 1935) celebrează obsesia incandescenței. Mitologia dezvoltată în acea perioadă ar putea fi situată sub semnul Minotaurului. În aceeași epocă, la Valentine Hugo — ilustrațiile sale pentru *Povești bizare* de Achim von Arnim sînt celebre — capacitatea de metamorfozare și răbdarea, exactitatea imaginarului ating o intensitate ce dovedește cît de fascinați de *straniu* sînt modernii, dincolo de „sufletul romantic" (într-un anume fel „redescoperit" între 1920—1930). Bizarul dezvăluie o viață efectivă a imaginilor, din ce în ce mai amenințată — nu de vreun „faliment" (*Girafa în flăcări* a lui Dali e din 1935; epoca ceasornicelor moi se încheie în 1931), ci de facondă.

117 — Ferit de orice facilitate, Max Ernst, de la colajele din 1919, „proiectează în fața ochilor noștri filmul cel mai captivant din lume" (André Breton, *Les Pas Perdus*, p. 103). *Femeia 100 de capete* rămîne unul dintre albumele timpului (și nu sînt multe asemenea albume), iar *Istoriile Naturale*, cu acele Pampas-uri, Lovituri de bici, Diamante conjugale (ed. J. Bucher, 1929) reprezintă un atlas al miraculosului. Valorificînd frotajele, o „ordine" neuzitată, rețeaua grafică și investigarea materialelor (rolul lor „oracular" pare a fi contestat de comentatori), aceste planșe sînt mai mult decît experimentarea unei tehnici. Ele modifică, într-un anume sens, istoria creației, așa cum este ea narată îndeobște: forma apare cînd rețeaua frotajelor (sau a „decalcomaniei") se precizează. Distrugerea „planului", a oricărei gîndiri anterioare ar fi una dintre legile operei moderne care colectează dificultățile. Așadar, căutarea nu este niciodată prizoniera unui sistem (și cu atît mai puțin a unui sistem de gîndire), sau a unei serii de reglementări. În acest domeniu, fantasticul nu se mai supune construcțiilor premeditate. El descoperă o arie nouă prin raporturile, recunoscute ori căutate, dintre hazard și gest. „Avînd nevoie de trei linii într-un tablou, Duchamp a lăsat să cadă în mișcare liberă, de la înălțimea de un metru, trei fire de bumbac de cîte un metru lungime și le-a fixat traiectoriile-etalon, evitînd, pe cît îi stătea în putință, alegerea personală" (Henri-Pierre Roché, N.N.R.F., iunie 1953, p. 1136).

La Max Ernst în *Istorii Naturale* sau *Hoarda* (1927), monstrul, „la antipodul trecerii", exclude orice figurație a omului. (Se poate măsura drumul parcurs de la Arhanghel!) Artistul își schimbă mereu direcția căutărilor. Decalcomania nu este decît o capcană tehnică, un atlas de pete fibrilare avînd rolul unui revelator atunci cînd comentatorul se mărginește să ia în considerare o activitate numită de el „mecanică". Această dezvăluire, această *descifrare* a imaginii negative, în adîncul materiei (care joacă rolul unei imagini criptice a cărei grilă nu e cunoscută), va fi desăvîr- 220

șită prin gest, prin intervenție activă. Dar în această întreprindere, nesiguranța, riscul (fiecare operă este alcătuită potrivit acestor rețele opace sau translucide, bizarii *Microbi* de pildă), — căutare și aventură — sînt o consecință a pîndei. Așa cum remarca Joë Bousquet (*À la hauteur des yeux*, ed. R. Drouin, 1950), „Max Ernst a provocat o *deplasare* în care sînt antrenate, în același timp și în mod irezistibil, viziunea și dublul ei: omul care vede; ceea ce surprinde privirea lui". Ar fi cu neputință să definim mai bine „fantasticul" acestui secol, care nu mai ascultă de hazard (decît în aglomerările de pete și elemente sudate). Totul depinde de osmoza dintre privire și ceea ce surprinde ea; de magnetizarea gestului ce ascultă de un material, sau de coordonate invizibile. Așadar, această artă nu este o algebră, fidelă aparenței probelor sau aparenței unei demonstrații „probante", etalate. Cît despre apariția școlii albe (Tobey), a „caligrafiei", ea reprezintă încă o descoperire, aceea a *semnului* dotat cu sens și nesimulat.

118 — Tablourile „cu enigme" nu sînt totdeauna opera pictorilor (profesioniști). Cunoaștem bizarele flori ale Séraphinei, *Sodoma* (1930) ori *Penelopa* de Alberto Savinio. Chiar dacă imaginea nu este exemplară, opera poetică atinge acel *punct de neîntrecut*, de îndată ce e condusă de „călăuza fantomelor" (cf. André Pieyre de Mandiargues, *Médium 3*, mai 1954, pp. 49—50). Nu se poate trece peste ceea ce epoca datorează atît poeticii lui Hans Arp, cît și „construcțiilor" lui Kurt Schwitters. Unul dintre primele sale colaje datează din 1914. Dezarticularea obiectului, dominația semnului, pluralitatea vectorilor, iată caracteristicile epocii.

La Henri Michaux, experiența țintelor înseamnă exorcism. Diagrame ale acțiunilor secrete, traseele instituie visul virtualităților. Această grafie, care consacră superioritatea schiței ca martor al unei întîlniri ori al unei experiențe, respinge finisarea. De unde nuditatea, sinteza mișcărilor.

Dacă mişcarea corpului, redus la cele mai accidentale elemente ale sale, este marcată, faţa dispare. Dacă privirea lucrurilor triumfă e pentru că se etalează o formă, un profil cu mască de pară, un fruct explodat — fără ca ciocănirea să altereze prezenţa omului-floare, a *omului-semnal.* Există în operele lui Henri Michaux o anume suveranitate magică şi promisiunea unei mari extensiuni întemeiate pe raporturi implacabile.

119 — Aceste raporturi sînt evidente în opera lui Jean Dubuffet începînd din 1943—1944. Pictor al materiilor, parcurgînd numeroase experienţe (în rîndul cărora se înscrie o excepţională serie de graffiti), Jean Dubuffet nu pune preţ decît pe propria-i dispoziţie şi tenacitate. Între voinţă, simţul tactil şi experienţa vizuală există nenumărate raporturi. Privitorul este captat şi constrîns să refacă gesturile iniţiale. Pictura contemporană nu agrează haloul. Ea preferă participarea imprevizibilă a materiilor, împinsă pînă la limita extremă în seria de *Burguri.* În ciuda unei oarecari nostalgii pentru perioada Străzilor, Zidurilor sau Plajei (reţeaua desenului succedîndu-se rigorii acelor graffiti), condiţia anonimă a spectatorului ori a omului e transmutată prin gesturi în aparenţă fireşti. „A sfîrşit prin a face parte dintre acei pictori, scrie Jean Paulhan (*Exposition Jean Dubuffet,* ed. R. Drouin, 1944), de care puteai să rîzi fără să se supere, care acceptau să fie hazlii, şi care erau, oricum, încîntători ... Nu voiam decît să spun că Jean Dubuffet seamănă cu descoperirile care schimbă viaţa."

120 — La Leonor Fini, maestru al măştilor, rolul determinant nu-l joacă materia. Opera ei ne asigură că desenul slujeşte întotdeauna ca instrument al metamorfozelor. Linii şi forme se amestecă în fiinţa animalului ori a femeii; masca reclamă ori aşteaptă trupul. Ea stă bine femeii, lesne devenită sfinx, cînd pune ordine în această lume a pîndei. La Jean Atlan, care a ilustrat *Descrierea unei lupte* de Kafka (Maeght, 1946), căutarea, urmă-

rirea metamorfozelor se desfăşoară în timpul actului. Nici în acest caz nu se recurge la plan. O întreagă reţea de semne se îmbină şi devin



52. LEONOR FINI, *Măşti-pene şi figură androgină*, desen

operă. Aşa, de pildă, în „atlasul petelor", mult anterior consacrării actuale. (Acest atlas avea să apară în 1945—1946.)

121 — Pînzele lui Jean Atlan se întemeiază pe o gestualitate insolită şi pe bizara putere a „inscrip-

ției" în care fantasticul instituie o lume hibridă ce scapă denominării. Există, în această încercare, un sens al agresiunii și o viață a formelor din ce în ce mai personală care sfidează imaginarul. Da-

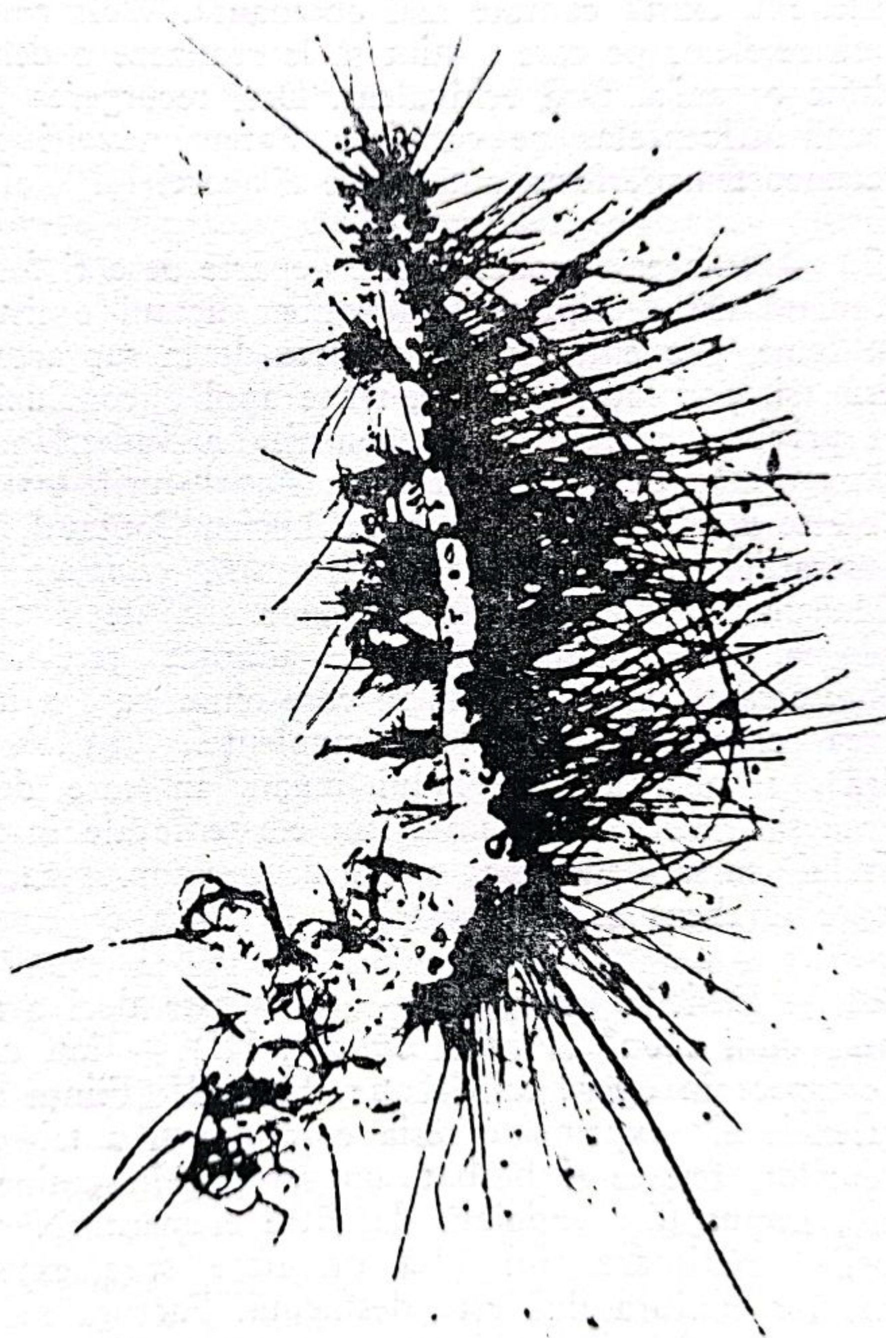


53. **J. ATLAN**, ***Spirale***, **1945, litografie**

torită acestui efect se poate stabili o anume concepție specifică asupra hibridului pornind de la „contragerea" și expansiunea formei disjunct-eliptice. La Jean Atlan, imaginea este un act care rămîne legat de universul magic.

122 — Izvorîtă deopotrivă din instinct și din știință, opera lui Wols, care nu a putut fi terminată, — Wols ne-a lăsat totuși mai mult decît promisiuni: o serie de lucrări atestă mai multe etape, desenele de la Cassis, cu pete și fibrile — se impune printr-o întoarcere la originar, prin-

tr-un refuz spontan al miturilor ori al atitudinii. Universul lui Wols traduce ceea ce se descoperă prin act şi anume o fiinţă poetică, nu starea anterioară a unei gîndiri. Forfota din gravurile sale



54. WOLS, *Tulpinițe*, 1945, gravură

în *pointe sèche*, fără finisaj maniac şi fără o falsă precizie (în scopul de a obţine „aparenţa" identificabilă), tensiunea liniei, deseori întreruptă, sînt tot atîtea trasee ale instinctului, presentimente tă-

cute, care implicau o preştiinţă. În opera lui Wols, o *grafie directă* dezvăluie o lume fantastică şi teribilă (în special în ultimele *Oraşe*), o arie ale cărei coordonate nu pot fi lesne surprinse. Cînd liniile eşuează, firele petei destrămate constituie ori formează *semnul*, cu un singur scop: ramificaţiile. Nu există captare mai obsedantă. Wols conferă reţelelor pe care a ştiut să le realizeze o densitate organică fără echivalent. Deşi recurgerea la jocul influenţelor ne convine, sîntem nevoiţi să recunoaştem perfecta autonomie a operei lui Wols.

123 — Imageria modernă este departe de a fi fost studiată ori decriptată. S-ar putea alcătui o listă de teme, provenite în mare parte de la suprarealism, şi, pornind de la ele, trage apoi o concluzie în privinţa imitaţiei ori repetării. La Sutherland, către 1941, peisajele imaginare sînt locurile unor obiecte defel surprinzătoare. La Lucien Coutaud, în ilustraţiile pentru Gilbert Lély, *Ma civilisation* (Maeght, 1947), opoziţia formelor ascuţite şi feminine, un erotism neliniştit, adaptat reţelelor fine, alcătuiesc un univers în care omul pare a nu avea chip. Constelaţiile somnolenţei, „castelul-liră“, ambiguitatea regnului uman, în care dorinţa şi femeia se înfruntă, sînt elemente ale insolitului, sursa deşirurilor voite de creaturi bizare, toate prehensile.

124 — Deliciile cruzimii — „Eros este deci asemeni unui tăun“ (Plotin, *Eneade*, III) — iau un alt aspect în opera lui Jacques Herold. „Fiinţa şi reflexele ei“ exprimă obsesia coralului şi a triunghiurilor, femeie şi bărbat, un refugiu în „mineral“, impus fără îndoială de către element. Nervurile hrănitoare sînt însă orientate spre exterior, iar coafura-algă este desfăcută. Factura motivelor maschează cruzimea care multiplică totuşi oglinzile actului sau ale suspendării sale.

Marile personaje somnambule ale lui Paul Delvaux, nudul-trofeu, decorul „fosforescent“, teribil în lumina alburie; mulţimi a căror ţintă rămîne necunoscută, aşteptarea, rigiditatea corpului gol, iată cîteva dintre temele picturii sale, totdeauna

preocupată de detalii. Valorile ce privesc imaginea sînt desigur limitate de această expresie, dar majoritatea temelor reliefează o condiţie greu de contestat. În ciuda exagerărilor, imaginea se sprijină pe acest substrat. Ea se desfăşoară, e procesională. Rămîne ca noi să ajungem la mercurul din dosul oglinzii.

125 — La Wadsworth, obiectele risipite pe Plajă folosesc o temă devenită decorativă. „Exotismul" lui nu răspunde nici unei necesităţi. În schimb, opera lui Constant Rey-Millet, tablourile sale din Florida, reprezintă o serie de creaţii ciudate. Imitînd structura obiectelor din paie împletite — în orice caz un asemenea decor evocă ele — tablourile din această perioadă au o intensitate cu totul neobişnuită. Personajul ce pisează grăunţe sau păsărarul sugerează un moment de pîndă, în care regăsim angoasa. Alte locuri, familiare — staulul, ferma — devin un pretext: Constant Rey-Millet, prin studiul întreprins cu pasiune, prin opera pe care i-a inspirat-o întîlnirea cu un ţinut din care nu era originar, a descoperit transpoziţii noi. Ele încîntă.

Din 1927, perioada *Vasului scufundat*, Toyen continuă o operă bogată în evoluţii neprevăzute. „După toate sfîşierile trecute, Toyen se simte tot mai înclinat să realizeze prevalenţa unei seriifulger de contacte şi o magică încîlceală de legături" (André Breton, *Toyen*, ed. Sokolova, 1953, p. 17). La Rachel Baes, în *Capcană* sau *Erezia*, personajul-jucărie semnifică întotdeauna o ameninţare.

Cu Matta, în perioada 1945—1947, se pune capăt imageriei şi începe dezintegrarea aspectelor exterioare; intuirea mişcării dezlănţuite. Vertijul se comunică prin tensiune, extremă în Portretele lui Antonin Artaud. „Chipul uman este o forţă vidă, un cîmp al morţii. Străvechea revendicare revoluţionară a unei forme care n-a corespuns niciodată corpului ei, care urma să fie altceva decît corp" (Antonin Artaud, *Exposition de Portraits et Dessins*, 1947, Gal. Pierre).

126 — La Victor Brauner, după *Anemonă* ori *Ființa tîrîtoare*, legenda aspectelor interioare ale Individului păstrează o înfățișare neliniștitoare, mai puțin „mitologică" la Bissière, care nu a urmărit, scrie el, decît să se elibereze de „imaginile halucinante."

Opera lui Suzanne Van Damme, care include *Fragmente de memorie* (1949), ne face uneori să ne gîndim la construcțiile lui Arcimboldo (cele de la Copenhaga), la barocul minuției. Epoca noastră e împărțită între mai multe tendințe sau curente: imaginea excesiv finisată (de o „perfecțiune" neprielnică iluziei), barocul, poate sărac în subiecte (mai exact, criza subiectelor se leagă de cea a imaginii), actul magic. „Fantasticul" este oarecum absorbit de ultimele două curente. În sfîrșit, pictura suprarealistă își ia ori își va relua zborul odată cu experimentarea ocultului sau a „ritualurilor de înaltă magie", marcată de expoziția din 1947. Neacceptarea dezordinii sau a eboșei pare a-i caracteriza pe pictorii imaginii. De aici fragmentele ordonate, grămădirea. Oricum mai neliniștite, picturile lui Wifredo Lam (*Spiritul veghetor*, 1944) ne îndeamnă să recunoaștem nu imagini interioare, ci acel impuls al ecloziunii, anterior exploziei ori sfîșierii.

127 — Fantasticul în arta contemporană se manifestă la confluența mai multor curente, prin opere și tehnici surprinzătoare, care scot la iveală un oarecare conflict *între* imagine și obiect. Demersul pictural pare mai puțin sigur în ceea ce privește substanța ori tehnicile. Prea „voluntar", pictorul se mulțumește cu un stil care și-a verificat posibilitățile. Se așteaptă noi descoperiri. Omul de meserie este adesea izolat în artizanatul său, curiozitatea lui părînd a fi limitată.

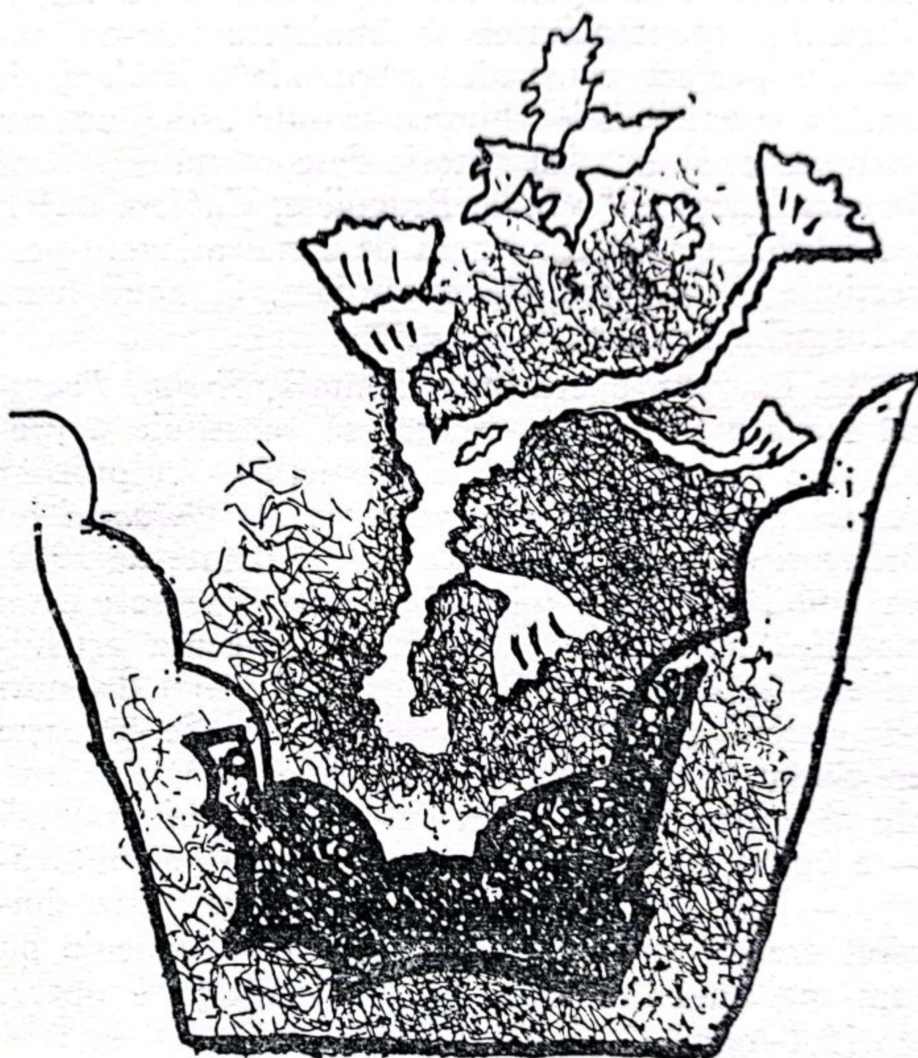
128 — Sculptura e mai decisă în acest domeniu. La Butler, îmbucătățirea ar putea fi interpretată ca o punere în discuție a soartei omului. Un ciudat protest împotriva mecanismului, ori inchiziției „anatomice" (intervin mereu noi poziții ale corpului), duce la folosirea desenului sau a meta-

lului pentru o sculptură cu scopuri neaşteptate. Forma umană, în structurile ce caracterizează stilul lui Butler, caută o libertate pe care totul i-o refuza, o libertate greu de cucerit în operele „de metal", după González: *Ingerul*, *Omul-cactus*, *Montserrat* sînt opere extraordinare, unde intensitatea şi spontaneitatea se împletesc într-un ansamblu perfect construit. „Armonia", lăudată de vechea estetică, îşi schimbă sensul. „Aici un om se luptă cu dramatica datorie descoperită fără veste în cursul acţiunii" (P. G. Bruguière, *Cahiers d'Art*, iulie 1952, p. 19), iar figura de metal atinge o perfecţiune şi o frumuseţe exemplare. O nouă lume a formelor ia fiinţă.

La Laurens, opera monumentală, *Sirena*, *Toamnă* sau *Amphion*, n-a încetat să constituie o preocupare ce caracterizează demersul sculptorilor acestei perioade. Primele variante ale *Coloanei* lui Brâncuşi de la Tîrgu Jiu datează dinainte de 1910. La ambii sculptori, mitul îşi schimbă sensul; *Leda* modifică normele ori canoanele, exigenţa artistului este austeră, de o calmă gravitate: noi drumuri s-au deschis „meditaţiei"; opera e *loc*. (Se cunoaşte un ciudat proiect al lui Brâncuşi pentru un „templu al meditaţiei".) Dotat cu o putere miraculoasă — e vorba însă de puterea sculptorului, a lui Laurens — *Amphion*, constructor al Tebei, este simbolul creaţiei „inexplicabile". În acest domeniu nu vom mai întîlni monştri. Aici problema e opera, hibridul (omul şi opera).

129 — În gravură, Braque regăseşte legile sculpturii, un secret al luminii şi umbrei, într-o atare măsură încît suprafaţa trăsăturii e parcă modelată — de pildă în *Pămîntul*, una dintre ilustraţiile pentru *Sapates* de Francis Ponge. „Haosul şi primejdiosul balans al lumii" sînt exprimate acolo. „În răstimpul unei vieţi (aceea a lui Braque) a avut loc o revoluţie şi un nou sistem a fost dus la desăvîrşire" (Francis Ponge, *Le Peintre à l'étude*, Gallimard, 1948, pp. 124, 138—139). Îi datorăm lui Braque multe descoperiri, un miraculos neliniştit poate, în *Studiu după natură* din 1949. Şi o

asemenea descoperire merită să fie amintită: ea ne duce cu gîndul la „primele timpuri" și privește folosirea materialelor încorporate. Nisipul nu este folosit pe pînză în scopul de a produce „artifi-



55. BRAQUE, *Pămîntul*, 1950, gravură

cial" granulația. Un fragment de realitate este abătut de la sensul său și forța de sugestie a materiei datorează mai mult acestei *abateri* decît prezenței elementului.

130 — Epoca, se spune, cunoaște sau trăiește o „criză" — a imaginii, a mijloacelor de expresie... De fapt, criza se datorește spectatorului, care vrea și nu izbutește să recunoască. Neputința spectatorului și a comentatorilor, grăbiți să deni-

greze, se datorește cu siguranță erorilor de denominare, falsei exigențe: a recunoaște, a investi „ceea ce este numit". Nu e deloc ușor accesul la *celălalt limbaj*, rezultat dintr-un nou hibrid, omul și opera, mai degrabă tăcut. Nu are importanță dacă legătura dintre cele două realități este identificată sau nu — spectatorul cucerit, care nu se laudă că descifrează, este apropiat de artist și rămîne atras în chip ocult de opera sa, fie ea „dificilă", fie spontană ori deconcertantă. „Într-atît omenescul autentic se confundă, la limită, tocmai cu ceea ce nu părea a fi. Din existența cea mai umilă se desprinde semnificația cea mai înaltă" (Jean Grenier, *L'esprit de la peinture contemporaine*, ed. Vineta, 1951, p. 94).

131 — Nu totdeauna putem da ori găsi această semnificație, căci nu toate operele vin către noi. Unele au o viață secretă ori se află în muzee străine. Una dintre cele mai neobișnuite îi aparține lui Max Kampf, la Muzeul din Basel, *Die Freunde* (Prietenii) (1943) sau prodigioasa *Judecată*. Această frescă, un infern al îngrămădirii, sau schița (care e, de fapt, un tablou), marele zid și alveolele sale, măștile și populația hibridă, șirurile „celor rînduiți în nișe", au o intensitate vizionară care, în cadrul epocii, ne asigură că fantasticul nu repudiază „imaginea". Plastică, în opera lui Max Kampf, ea neliniștește precum o scenă de Ispitire devenită clasică și rămasă, în același timp, necunoscută. Singurătatea artistului este însă uneori o condiție a operei care nu ascultă decît de propriile ei legi, descoperite treptat și puse mereu în discuție, cel puțin de opera următoare, sau de exigență.

Pe bună dreptate lăudată, opera lui Miró folosește, în sculptură, adaosul sau „materialul dat" (lemn, sfoară etc.). Explorările omului în acest domeniu sînt riscante. El aduce de acolo ceea ce nu fusese văzut. Se instalează un fel de intimitate între descoperire, obiectele respective și forma ce se ordonează. Aceasta nu e determinată exclusiv de alegere (asamblajul nu poate fi considerat „un produs al hazardului"): elementele colectate sînt

rodul unei experiențe întreprinse în domeniul unei naturi marcate de pecetea omului, dar care dispune de obiectele părăsite de el. Obiectul-sculptură este o punere în funcțiune, și aici se dezvăluie un nou aspect al geniului inventiv, care nu caută să ajungă la „perfecțiune", ci la hibrid.

132 — Într-un alt domeniu, cel al ceramicii sau olăriei, experiențele asociate, odată cu Lhorens Artigas, arată cît de tributară e opera modernă tehnicilor redescoperite. Experiențele lui L. Artigas, smalțuri, coloranți, au avut drept complemente *fondurile ceramice* ale lui Miró, vase și bucăți de faianță, de argilă refractară, de gresie, care ne redeșteaptă simțul vestigiului și al obiectului. În această simbioză, misterul modifică, prin intermediul omului, valorile enigmei. *Personajul-semn, semnul-obiect, obiectul sculptură* aparțin istoriei formelor, în relația ei cu spațiul pictural și cu nevoia de a crea în afara oricărei convenții. „Fantasticul", la artiștii contemporani, se manifestă mai degrabă prin originalitate în tratarea operei (pictură, sculptură sau gravură), decît prin respectarea temelor. Ceea ce numim „criza imaginii" nu e atît o dispariție a imaginii, cît o penurie a subiectelor. Imaginea țîșnește din jocul, din viața formelor.

La Marino Marini, cultul *Călărețului* arată în ce măsură o temă este susceptibilă de variații. Pasiunea pentru tema calului și călărețului vădește o voință constructivă care acceptă ori caută anumite materiale, eruptive ori zgîriate. Dar „extinderea" modalităților nu are valoare decît prin reînnoirea temelor. Să fie sculptura în criză de subiecte?

133 — În douăzeci de ani, opera lui Henry Moore a parcurs mai multe perioade și n-a aparținut decît din cînd în cînd „fantasticului". Antromoporfă, după o perioadă „abstractă", ea se desfășoară potrivit unor modalități ce surprind, ca de pildă în *Rege și regină*. *Creația* chipurilor spulberă lumina și ivește o formă mată, stranie

cel puțin în această porțiune. Recreate, masele proiectează în spațiul dintre ele tensiunea liniilor insolite. (Fantasticul, în arta contemporană, se bazează pe această poetică spațială și totodată pe măreția, pe dramaturgia ființelor pretext.) Spațiul intermediar, prin raportul introdus, starea sculpturală situată *între* formele asamblate, precum și chipul personajelor, determină un foarte discutat stadiu experimental al formei hieratice.

134 — Mergînd de la libertate înspre izvoare, Germaine Richier descoperă densitățile originare. Sculptorul conferă genezei o durată și recurgerea la forme incipiente, masive, găurite, granulate, dezvăluie nostalgia unui alt element. Umanul este cel care va suferi metamorfoza. De la formă la gest — de la forma „în stare născîndă" la gesturile de captare, trecerea nu este lesnicioasă; *Căpcăunul* aparține unor regnuri diferite; *Paznicii* — unui univers în care gestul e semn și labirint. Prin această joncțiune (gestul înlocuiește personajul în acțiune) și prin amenințare — cea a circuitelor ori a acelui „dincolo de gest" — surprindem hibridul. Artă a adevărului, sculptura refuză facilitatea, ea e răzvrătire, atracție a inversului (golul devine organic), formă ambiguă. Izolat pe platoul său, modelul-obiect permite trecerea la obiectul-sculptură, la forma care nu reprezintă o operă a naturii. Astfel, „obiectul" uman explodează într-o lume a cărei schemă o poartă în sine. Această lume ni se înfățișează în opera lui Germaine Richier. Artista dă viață unor lucruri ce scapă oricărei măsuri. *Furtuna* se află în pragul unei epoci sau al unui tărîm care îi răsare în față. Înțelegem deci tensiunea gestului expresiv care este un sens pe cale de a se naște.

135 — La René Auberjonois, o stranie paradă — *Menajeria* (unele desene sînt reproduse în cartea lui Ramuz despre Auberjonois, Mermod, 1943), ori *Bougrelas* — ne asigură de autenticitatea impulsului, a tensiunii. Contrar unei concepții admise de adepții naturalismului, mereu doritori să numească și să recunoască, desenele nu sînt un

film al operei, ci mai degrabă fixarea a ceea ce nu va fi folosit în opera picturală. Tablourile lui René Auberjonois izbesc prin matitatea lor surdă, printr-o bogăție ce se sustrage inventarierii. Perfect structurat, fără materie de prisos, fundalul împinge tabloul înainte. Acesta nu se organizează niciodată pe un singur plan, ci într-o profunzime insolită, care devine treptat radiantă și se boltește. „Admir, scria Ramuz, căutarea continuă, permanenta nemulțumire de sine (. . .); și faptul că înaintarea în vîrstă nu v-a curmat efortul, nici măcar nu l-a micșorat, ci v-a făcut să-l intensificați, iată singurul ei efect". Prin această dragoste pentru meserie și prin diversitatea temelor, în aparență familiare, opera lui René Auberjonois rămîne una dintre experiențele cele mai autentice ale secolului XX.

136 — Așadar, pe tot parcursul acestui studiu, întîlnim opere și ființe de o mare diversitate. Artiștii actuali par a se sustrage oricărei clasificări; de aceea analiza e dificilă — dar nimeni nu este interesat de clasamente: n-am avut drept obiect decît originalitatea operelor în chiar clipa apariției lor, atunci cînd opera nu se încadra încă în nici o rubrică. Nu mai există școală, valoarea fiecărei experiențe e determinată de pasiunea pe care o exprimă. Cea întreprinsă de Fuchs este singulară, mai ales într-o vreme cînd geometrismul (nu spunem „arta abstractă") continuă să amăgească. Imaginea revine la viață cu o intensitate deconcertantă. Renașterea fantasticului, pe care ar fi inutil să o aplaudăm, se datorește expresionismului și suprarealismului, discreditat fără temei (dar comentatorilor le place să-și impună cu orice preț punctul de vedere; procedînd așa, ei nu reușesc să compromită decît propriul lor sistem de referință, oferind un rezumat semnificativ al „modului" în care judecă). Dar redescoperirea, care este opera artistului ori a omului pasionat, implică o anume dragoste față de meserie, o nouă detectare a temelor. Spaima și monstrul nu lipsesc din opera lui Fuchs, a cărei ciudățenie ar putea uimi dacă artistul va reuși să-și impună

viziunile. Actualmente reuşita este însă mai degrabă de partea lui Ferro, cu ale sale „mecamorfoze". Cum scrie Alain Jouffroy în prefaţa la catalogul expoziţiei lui Ferro (Reykjavik, 1960), „aşa-numitul *fantastic-modern* — maşinismul, cibernetica, fizica nucleară, astrofizica — reprezintă un rezervor uriaş pe care numeroase generaţii de artişti nu vor izbuti să-l epuizeze.

Oare la Dorothea Tanning, în „la belle époque" — André Pieyre de Mandiargues îi defineşte miraculosul — nu ni se înfăţişează, prin aventurile nudului şi ale animalului uriaş, mai degrabă un univers psihic, o obsesie? Această răsturnare ţine de „legile" fantasticului, dezvoltat aici cu o fantezie uimitoare: ea nelinişteşte şi exprimă mereu enigma, procesul relaţiilor. Totul ar depinde numai de „potrivire".

137 — Prin opera sa, René Guiette ne-a dat o „istorie stilistică" a căilor lăturalnice. Istorie disimulată în operă: invenţia plastică şi diversele ei faze nu dispreţuiesc ocultul. Lumea fixată nu este însă proiect, sau obiect de contemplaţie; este loc şi trecere. Fără voia lor, modernii revin la un anume maniheism, la substratul gnostic, la voleurile tripticului din care nu avem decît un panou. Graţie lui René Guiette, poate datorită strălucirii materiei şi tensiunii secrete, se descoperă o metamorfoză neprevăzută: obiectul devine personaj. Iată ce scrie artistul despre *Mulţimile* ivite fără veste: „Nu le putem ocoli fiindcă simţurile noastre sînt izbite de intensitatea semnelor".

La Bona şi la „jucăriile imaginaţiei sale onirice", cum scrie Francis Ponge (ed. Berggruen, 1952), formele sînt luate din mai multe regnuri. „Cîteva obiecte aşezate vertical (...), sînt monştri (şi totuşi nu inspiră teamă), care ne aduc nostalgia unei alte lumi şi a unei naturi secunde" (Giuseppe Ungaretti, *Le Disque Vert*, mai-iunie, 1953, p. 63).

Universul mineral al lui Alexis Keunen; Arborele lui Fritz van den Berghe; „un limbaj al fanteziei, tangent realităţii", după cum caracterizează Scutenaire opera lui Jane Graverol, sînt

cîteva modalități prin care fantasticul contemporan își caută temele. Robert Geenens vădește o oarecare predilecție pentru florele fabuloase, asemănătoare regnului animal. Transmutația, imbricarea regnurilor obsedează căutarea.

Imn închinat „zeului spasmului", *Macumba*, opera lui Maria nu disprețuiește excesul ori dezvoltarea formelor tentaculare, opuse între ele potrivit modurilor de viață hibridă. „Maria știe să participe *dinlăuntru* la ceremonial și să dezvăluie strălucirea sensului său etern, ascuns îndeobște, deși culminează încă în dragostea omenească". (André Breton, *Maria*, ed. R. Drouin, 1948, p. 13). La Svanberg, opera e căutare și fixare a unei rețele magnetizate prin dorință. Un proces de formare, care nu exclude minuția, plăsmuiește un univers în care lumile nu sînt separate. Orice iconografie reprezintă o cosmologie mai mult sau mai puțin complexă. „Viziunile" dau frîu liber imaginii.

138 — Bizuindu-se pe o rețea de forme negeometrice (ar putea fi numită „toscană") și pe hexagon, pivoți și „capul transparent", ori aerian, pe o sumă de mișcări vizibile care sînt tot atîtea aspecte ale conjurației și ale sferei „mediumnice" (firele colorate par a fi în relație cu „razele vieții" care, după Oskar Goldberg, au însușirea de a forma curbe și figuri), desenele lui Pavel Celicev, adevărate obiecte arahnidiene, de „vertij total", după Gaston Bachelard, sînt obiecte cosmologice lipsite de obsesia personajului. (Această obsesie nu caracteriza secolul toscan, al XV-lea, ci acele *Quaestiones* de Ottavio Farnese, de la începutul secolului al XVII-lea.)

139 — Poziția în care se află o figură — epoca noastră are meritul extremei diversități a operelor — influențează formele. Este vorba aici, ca de pildă la Robert Muller, în *Jucărie nocturnă* sau *Stelă pentru termită*, de o metamorfoză pe care artistul o surprinde în desfășurare, prin structura imbricată, potrivit jocului elementelor, le-

gilor unei triade. „Continua ezitare între cunoscut și necunoscut dă operelor lui Muller o proprietate specifică, a cărei minimă calitate este aceea de a ne trezi neliniștea" (Claude-Hélène Sibert, *Cimaises*, iunie 1954).

Din legătura între surpriză și construcție decurge o oarecare verosimilitate (rețeaua e complexă); corpul capătă în fiecare poziție, și în aceeași sculptură, o formă diferită (gestualitatea nu mai este univocă), care exprimă fie instinctul ludic al grupului, fie prezența ființei („Laila"). Sculptura lui Robert Muller are efectul unei opere ce dezorientează. Ea propune un nou stadiu al experienței implacabile, fără a distruge însă imaginea-limită a pasiunii, în labirintul formelor.

140 — Printre operele din ultimii ani, jocul magic al materiei, sau al pasiunii, întîlnit la Riopelle, dar în primul rînd la Mark Tobey, determină rețele de fibrile (amintind operele lui Wols din 1946), ca la Gatch, Pollock, Ossorio — care vădește, cel puțin în jurul anului 1950, o anume predilecție pentru forma decupată în „paletă". La polul opus, Sam Francis se ocupă de căutarea transparențelor (fără nici un raport cu limpezimea diafană) și a complexității din jurul unei culori dominante, a unei culori-cheie. Nu găsim oare în ale sale *Frunze* o unitate, o dezvoltare interioară care lipsește din multe opere împăstate?

Fantasticul materiei, la Burri (cf. André Pieyre de Mandiargues, N.N.R.F., august 1954), senzualitatea unor stări poate mistice, la Fieschi, ne îndepărtează de obiect sau de natura dublă a personajului. Hoarda devine rețea, iar simbolica răsturnată se mărginește la scenele ori aspectele de furnicar. „În această frenezie fără sens definit ori măcar previzibil, scrie Georges Duthuit, referindu-se la Riopelle (*Numéro, decembrie* 1952), pietrificarea constituie un caz limită."

141 — Antagonistul, rețelele personajului, *Tu ori păpușă* (cf. Hans Bellmer, *Die Puppe*, Druck von Th. Eckstein, Carlsruhe Os., 1943), femeia ori „ceea ce se dezarticulează" — există aici o

condiție bizară a ființei iubite, înzestrată cu o mare supleţe ori constrînsă a se supune contorsiunilor — reprezintă tot atîtea enigme în această lume a minuţiei. Antagonistul este prea puţin disimulat de acțiunile *androginului* şi de ceea ce numim dezarticulare. (Această noţiune s-ar putea plasa, în istoria formelor, alături de „deformare".) Opera lui Bellmer foloseşte mijloace insolite care dau flexiunilor o nouă ţintă: supleţea nu mai este spectacol, ci artă care, în domeniul ei, are valoarea necesităţii. Fiind senzuală, ea emoţionează. Sîntem aproape de „lucrul nemaivăzut", fără a părăsi universul formelor.

142 — Faptul că acul de gravat decupează o fluorescenţă de sori, afluxul şi crestele unui *Val*, grinzile, turnurile, aspectele unei cetăţi uriaşe, nu poate surprinde într-o artă minuţioasă şi savantă, cea a lui Roger Vieillard. Temele gravorului sînt multiple şi retranscrise cu precizie. Omul se zbate într-un haos de construcţii în care surprindem fiecare detaliu, unul conducîndu-ne spre celălalt. Acest dedal, dacă nu-i descoperi exactitatea, este neliniştitor. O ameninţare (se ştie că va fi învinsă) se etajează în „marile arhitecturi" ale lui Roger Vieillard. Printre ele omul îşi pierde propria măsură, iar martorul liliputan, prezent în atîtea planşe, nu contemplă o lume de forme ideale. El explorează o cetate fabuloasă.

Neobosită, mîna încearcă alte construcţii. Un turn imens, *Babel*, ale cărui perspective sînt în sfîrşit dezvăluite, în ciuda neterminării — atrage ori fascinează. De unde temele predilecte: elementul, haosul, ansamblul arhitectural, forma umană. De la o stare la alta, lupta, exprimată prin opoziţia regnurilor, încearcă să forţeze tainele, rezistenţa materiei. Roger Vieillard e maestrul unei arte, al unui mod de expresie, în care semnele sînt forme ale insolitului.

Căutări şi investigaţii folosesc mijloace care modifică domeniul unei tehnici. Lucrările lui Courtin sînt un fel de gravuri în relief care încearcă să fie mai mult decît o propunere ori un

traseu regulator. Arhitecturi fără nume capătă formă. Niciodată opera nu a fost, în acest domeniu, atît de misterios tactilă.

143 — Gîndindu-ne la acest şir de figuri, putem vorbi despre un ciclu de experienţe şi o suită de rupturi. Opera fantastică instituie, dacă ideile noastre nu sînt cumva abuzive — ele se sprijină pe operă şi pe text — *o a treia lume* în care privitorul, participantul, nu intervine în calitate de judecător ori cenzor. Slăbită prin moralism, ori prin exegeza fidelă dogmei, această funcţie a fost distrusă. Dezocultarea valorilor este un fapt cert. Nu se pune problema de a reda o oarecare încredere în actul magic ci, mai degrabă, de a preciza reţeaua constelaţiilor. E vorba de o lume cu desăvîrşire dispărută. Poate că ea supravieţuieşte prin forţa operelor artei fantastice. Utilizînd toate resursele de care dispune omul, ea creează o stare magnetică între real, suprareal şi acţiunea umană.

Rămîn multe enigme, şi nu în ipostaze nesemnificative. Nici un studiu despre imaginea omului şi despre valoarea simbolică a formelor fundamentale nu poate omite omul, cu mediul şi epoca lui. Această investigaţie poate fi concepută ca o cercetare a măsurii şi a lipsei de măsură, a exceselor şi tipurilor (acestea nu exclud exagerarea) şi, în fine, a intenţiei psihologice, ceva analog, cum scria Henri Focillon, „metodei noastre de analiză a unui monument: plan, structură, mase, efecte". Niciodată însă intenţia nu ni se dezvăluie direct. Artistul nu poate fi propriul lui exeget.

Aşadar, enigma stăruie, în faţa operei şi a forţei noastre de expresie, care încearcă să ajungă la ţintă urmînd căi anevoioase unde niciodată certitudinea nu e un argument şi nu poate constitui o probă. Forma e gîndire şi ea *devine* un alt limbaj. Totul depinde de modul în care îl înţelegem. Arta este altceva decît ştiinţă. Arta fantastică rămîne o cale de acces la tainele creaţiei.

LISTA ILUSTRAȚIILOR

1. DÜRER: *Melancolia* (Melencolia I, 1514), Paris, Petit Palais. Alt exemplar: Nürnberg, Germanisches National-Museum. Reprodus în: Valentin Scherer, *Dürer*, 1904, p. 131; Catalogue de l'exposition de Bruxelles, „L'Europe humaniste", 1955, p. 121, nr. 206; Panofsky, A.D., 1955, fig. 209.

Data 1514 figurează deasupra monogramei, în dreapta. Cea mai misterioasă dintre gravurile lui Dürer, care avea „sentimentul miraculosului în natural (privilegiul maeștrilor), priceperea de a cugeta conform relațiilor matematice" (Henri Focillon, *Maîtres de l'estampe*, 1930, p. 16).

Erwin Panofsky și Fritz Saxl au studiat (Berlin, 1915; Warburg, 1923) instrumentele, obiectele, fenomenele care înconjoară figura principală (în *The Life and Art of A. D.*, 1955, studiul lui Panofsky despre *Melencolia I*, pp. 156–171); gravură „alchimică", cel puțin datorită temei, care împrumută din lumea și arsenalul emblemelor, al figurilor (alegorice, emblematice, simbolice). Mai multe *acțiuni* sînt semnificate; ansamblul are o încărcătură maximă și se lămurește în funcție de rețeaua semnificațiilor, de tematica dominantă pentru fiecare obiect (creuzet, alchimie; liliac, emblemă, unul dintre cele trei animale, pasărea lui Saturn — după Enel, *Trilogie de la Rota*, 1960, p. 34; ogar, heraldică; „mașină de socotit", Pitagora ...)

Se știe că Melancolia era una dintre cele patru variante fundamentale ale temperamentului omenesc (coleric, sanguin, „flegmatic", „melancolic"), potrivit Antichității.

(Despre „colerici şi melancolici", pictaţi pe o agată — Cabinetul lui Filip al II-lea, 1617, Berlin — cf. J. Baltrušaitis, *Aberaţii* , Bucureşti, 1972, p. 52, pl. 10).

S-a insistat mult asupra elementelor, naturale şi extraordinare („cometă", curcubeu, „soare"), prezente în această figură. În accepţia obişnuită, în emblematică (cf. Nicolas Verrien, *Recueil d'Emblèmes*, 1724, p. 7, nr. 4), soarele „luminează pentru univers" (după *Sol Iustitiae*, cf. Erwin Panofsky, *Meaning in the visual arts*, 1955, 6, *A.D. and classical antiquity*, p. 265, nr. 89); dar aici ar fi radiant, funebru. „*Soleil noir de la Mélancolie*"? Tărîm filosofic: ascuns sub culoarea neagră (numită cheie a operei; ea se manifestă dintru început). Adevărata cheie a operei este *această întunecare* la începutul operaţiilor sale. „Filosofii i-au dat acestei disoluţii numele de moarte (...), infern, torturi, tenebre, noapte (...), melancolie" (Pernety, *Fables Egyptiennes et Grecques*, 1758, I, p. 154).

Dacă soarele negru este soarele eclipsat de lună, dacă legendele ascund ceea ce „filosofii" cunoşteau despre Marea Operă, trebuie să admitem neapărat, în această gravură şi la Dürer, în virtutea proliferării sau multiplicării simbolurilor, a figurilor criptice, o concepţie „ermetică" asupra tehnicii şi *cunoaşterii*. Se poate vedea, în această planşă, un elogiu adus meşteşugurilor şi artelor: geometriei, filosofului (ambiguitatea *cărţii* închise: *Pretium intus*, meritul său — recompensa, răsplata — „se află înăuntru", după Verrien, *op. cit.*, p. 38, nr. 9 — în partea opusă, *creuzetul* este în relaţie cu piatra), tîmplarului, aritmeticianului (puterea matematică: a socoti, a măsura, a cîntări), *focului* (în spatele pietrei tăiate lîngă ea; în *operă*, după Khunrath, „se găseşte întoarcerea la Unul celor trei ştiinţe: Cabala, magia şi alchimia"). Meşteşuguri (tehnici) şi arte care asigură omului stăpînirea *universului*, manipulator şi constructor de forme, unde se înfăptuieşte trecerea (de la invizibil la vizibil, de la vizibil la invizibil). „Imaginea desăvîrşită ar fi, precum hieroglifa, mijlocul cunoaşterii superioare, instrumentul contemplării" (André Chastel, *Marsile Ficin et l'art*, 1954, p. 72).

Dacă, potrivit principiilor vechii iconologii, care va fi definită mai departe, vrei să înfăţişezi „fiinţe intelectuale prin imagini sensibile", trebuie să recunoşti existenţa substratului: noţiunea, concepţia „melancoliei" atinge simultan ca o nenorocire şi ca o graţie totodată pe *musarum sacerdos*"

(Panofsky şi Saxl, *op. cit.*, ed. II-a, p. 265). Aşa se explică strania feminizare a îngerului viril. Cunoaşterea nu e lipsită de primejdii, şi ar fi ca un reflex al paradisului pierdut. Personajul aşezat, în clasica atitudine a melancoliei, oferă „cheia psihologică" a compoziţiei. Recunoaştem în această „gestualitate" — se dă o mare însemnătate gesturilor, dinamicii implicite, forţelor şi puterilor intrate în joc, prin figuri — motivul „mîinii duse la falcă": atitudine de doliu, de tristeţe în arta antică; de meditaţie în arta carolingiană, în miniaturi.

Poză ori situare — arhitectonică guvernînd o ştiinţă a faldurilor (şi a dezmembrării, lamă de fierăstrău, tip anume de *Zackigstil*) — folosită pentru a figura melancolia. Motivul capătă o valoare emblematică: el reprezintă meditaţia însingurată a *filosofului* (şi cuvîntul poate fi înţeles într-unul din sensurile sale: alchimist, sau oricare altul: „Niciodată vreo ştiinţă, scrie Pernety, n-a avut o mai mare nevoie de Dicţionar ca Filosofia ermetică"); el marchează momentul „saturnian" al concentraţiei şi al visului imobil.

Timp, spaţiu, cunoaştere: date „gnostice", folosind resursele emblematicii, care ar necesita un întreg atlas, stranie culegere de imagini, figuri, forme, hieroglife, embleme, devize. În această „personificare" de o clipă, Saturn rămîne „astrul astrologiei, adică al cunoaşterii". (A. Chastel, *op. cit.*; p. 164). Zodiac, „Genitură" regală, eşarfe zodiacale (la Saint-Gilles ori pe omul-Mithra de la Muzeul din Arles, marele AION, zeu al timpului — Mithra era Serapis „kosmokrator"): figuri *elementare* plasate într-un număr determinat pe corp şi în preajmă-i, în portal, în „pridvorul Alchimiştilor", în faţa *pietrei* (a cărei semnificaţie o vom examina, în relaţiile ei cu figura lui Saturn, cu construcţiile: stilobat, omphalos, bothros). Nu semnifică oare aceste figuri aceeaşi obsesie şi problemă: a şti că nu eşti marcat într-un mod prea primejdios; a avea vreme să trăieşti şi să făptuieşti, în pofida uzurii şi a greutăţilor? Intervine o anume conjurare încă din clipa reprezentării; un joc al elementarului care se întipăreşte în *figură*, şi în aceea a monştrilor primi, parcă uitat aci, ori mascat de banderola MELENCOLIA. Exagerînd întrucîtva, *arhetipul* se poate învecina cu acea „ştiinţă" uitată: temperamentologia; alăturată, în clasificările de altădată, unei „tipologii" a caracterelor, bazată pe astrologie.

Potrivit *doctrinei corespondenţelor*, alt mod de pregătire, de iniţiere (în arte, în funcţii), progresia foloseşte figuri (cruce,

vultur, scară ...), sfere planetare și personaje; de pildă (o îndelungată tradiție medievală stabilește un raport între *mode*, umori și planete):

1) Lună, Gramatică; profanii;
2) Mercur, Dialectică (Logică); Cavalerul Soarelui;
3) Venus, Retorică (de unde curiosul chip al Adevărului, orfic, ori folosind capul lui Orfeu); Le Prince de Mercy;
4) Marte, Muzică (fapt ilustrat de Infernul Muzical al lui H. Bosch, Marte și Bachus de Bellini, sub semnul lui *Eros socraticus*, anumite levitații senzuale, în „corul îngerilor" — muzica ne dăruiește viața aeriană);
5) Jupiter (-Vultur): Geometrie; Cavalerul Vulturului alb și negru; politicieni și savanți;
6) Saturn (-Scară): Astronomie (una din cheile Omului alchimic, temă a horoscopului); Scara de aur;
7) Soare, Aritmetică sau *Rațiunea iluminată*; Marele Arhitect ori Noachitul.

Șapte sfere planetare; șapte „ceruri" (univers cu etaje, *Stufenkosmos*, după Cassirer): șapte arte. Scara „mistică" a unității se explică, în urma unor corespunderi precise, și capătă un alt sens, stabilit de alegorie, rețea de enigme, univers labirintic. Nu fără a da dovadă de optimism, Verrien (*op. cit.*, p. 45) adaogă: „Destinul meu mă va face să ies de aici".

Pentru psihologia creatorului și a cunoașterii, a diferitelor moduri implicate într-un sistem de cunoaștere, pe atunci enciclopedic, și care putea fi astfel (Bosch, Dürer sînt maeștri în acest concurs, desfășurat sub egida jocurilor savante, al miraculosului și al științelor criptate), Melancolia este, „într-un sens, fiziologic necesară pentru a înlesni accesul la stările excepționale, dintre care visul și pasiunea erotică sînt cele dintîi trepte; ea este condiția viziunii" (André Chastel, *op. cit.*, p. 165).

Se trece în sfîrșit la fapt, și orice exegeză devine dificilă, dat fiind numărul mare de cunoștințe implicate — acestea sînt comunicate de imagine, *mutus liber*, tezaur ermetic, de patru secole; se pune de asemenea problema acestui gust pentru imaginea ermetică (cf. André Chastel, *op. cit.*, III, Hermes, 2, *Enigmes et Allegories*, p. 141 urm., și *L'interprétation ésotérique de l'art de la Renaissance à la fin du siècle dernier*, V Convegno Internazionale di Studi Umanistici, Padova, 1960, pp. 439—448). Ermetismul începe cu *jocul*. „El continuă cu visul" (A. Chastel, *Marsile Ficin*, p. 147).

S-au spus multe despre declinul simbolismului în secolul al XV-lea (cf. J. Huizinga, *Amurgul evului mediu*, trad. rom. 1970, cap. XV, p. 317 urm.), sub aspectul jocului! S-ar putea omite însă un alt aspect al imaginii, care sfidează cenzurile (precum la Goya), relevat de Lopez-Rey, privind intenția polemică, ironia, una dintre armele (folosită de H. Bosch și de contemporanii săi) ce slujește la „a sfîșia în bucăți pînza superstițiilor și minciunilor".

Împotriva acestora intervin „legendele", *resursa cunoașterii*, puterea creatorului, recursul la științele uitate de autodidacții de astăzi (prea puțini sînt cei ce folosesc imaginea în cunoștință de cauză; ceilalți simulează, alergînd după o știință care-i ignoră datorită „mîzgălelilor" fără noimă, care se împopoțonează cu tot soiul de titluri și comentarii savante. În rîndul științelor uitate se înscrie și *iconologia*, adică „explicarea statuilor și tablourilor Mitologiei, căreia pictorii și sculptorii i-au marcat cu fidelitate simbolurile" (M. Chompré, *Dict. Abrégé de la Fable*, 1803, pp. IV—V). Iconologia trebuie să se întemeieze pe „cunoașterea medaliilor și monumentelor antice" (M.D.P., *Dict. Iconologique* 1756, p. VIII). Pictura trăiește din ficțiuni; pictorii au „învățat" să personifice virtuțile, viciile, patimile. „Știința care învață cum trebuie să fie pictate aceste ființe intelectuale prin imagini sensibile se numește Iconologie" (*id.*, p. IX). S-a apreciat de mult însemnătatea *gesturilor* într-o gravură în care nici o acțiune, în sensul strict al termenului, nu este figurată. De fapt, surprindem o adevărată forfotă: o mulțime de sensuri și de relații se înfruntă. Cît despre situațiile semnificate prin posturi, ținută, gesturi, „unele sînt ușor de sesizat și Iconologia le poate explica" (*id.* p. XXII).

Seriei de embleme, decriptate în parte, i se adaugă „interpretarea imaginilor, istoriilor și alegoriilor" (cf. E. Panofsky, *op. cit.*, p. 38), care dau un sens „aranjamentelor formale" și procedeelor tehnice folosite. Vom constata însemnătatea compoziției, a caroiajului, a orientării „portiței", a „lăutei", a savantelor jocuri de perspectivă și observație. Se uită, în general, că *miraculosul* este construit sau inventat în și prin amalgamare, în „creuzet", la intersecția, la confluența *surselor*. Acestea sînt numeroase în istoria și geneza fantasticului. Orice figură criptică este tributară emblemelor, devizelor, heraldicii, miturilor, proverbelor (transpunerea în imagini a proverbelor sau *rebusurilor* — cele din Picardia

au fost evocate de Estienne Tabourot, în *Bigarrures*, 1662, unde se propunea următoarea definiție /p. 8/: Rebusurile „sînt echivocuri între pictură și cuvînt"); Curiozităților Naturii, lumii antice, Palingeneziilor („Grădini" alchimice, Lecții de *Agricultură*, Chimie și progresie a *naturii minerale*); artelor: alchimie, cabală, gnoză; „maeștrilor": Pitagora, Hermes, Orfeu, Dionysos. Asaltul erudiției și sursele rare încep a fi măsurate în subtextul imaginii și prin „opere" — nu „presupunem" nimic. Desigur, cunoașterea este anterioară imaginii în cazul lui Bosch, al lui Dürer, al uimitoarei enciclopedii a cunoștințelor *naturale*, aflate adică „în stăpînirea" omului, și asociate, în ciuda primejdiei, a conexiunilor. În această figură, *Melancolia*, sufletul este supus, odată cu trupul, neîncetatelor influențe exercitate de cosmos. Figurile, elementele conțin „formele" și proprietățile lucrurilor lăuntrice. (Cf. F. Saxl și E. Panofsky, *Dürers Melancholia 1*, Stud. der Bibl. Warburg, I, Leipzig, 1923.) Melancolia ține de *Saturn*. Cornelius Agrippa din Nettensheim (*De occulta philosophia*, 1551) evocă tragedia inspiratului; „ciudata fervoare melancolică nu-i stimulează numai pe profeți și teologi, supuși lui Saturn, pe cîrmuitori și savanți, copii ai lui Jupiter, ci, de asemenea, pe oamenii cu imaginație vie, pe artiști, făcînd din ei, în domeniul ce le aparține, spirite superioare și vizionari în stare a presimți cu osebire catastrofele lumii fizice" (André Chastel, *Marsile Ficin*, p. 169). Se va discuta în contradictoriu asupra datei, 1512 sau 1514 (aceasta din urmă figurînd pe gravură), inscripției de pe banderolă (MELENCOLIA), cifrei I (punct de plecare al unui ansamblu, al unui grup de planșe, pe tema „caracterelor"?), ce urmează titlului. În orice caz, unul dintre subiectele gravurii îl constituie, după opinia lui A. C. Coppier, „apariția cometei din 1513/1514, a cărei înălțare, printr-o conjunctură meteorologică ieșită din comun, artistul ar fi observat-o în spatele unui curcubeu, către sfîrșitul unei seri furtunoase" (Albrecht Dürer, *Burins*, Enc. Alpina, Introd., p. 3).

O asemenea interpretare — să ne gîndim la doctrina corespondențelor, la arborele artelor, — combinată cu tradiția care face din Saturn *demonul „geometrilor"*, reprezintă „sursa umanistă" a acestei gravuri (cf. André Chastel, *op. cit.*, p. 169, care datează gravura în 1512).

Miracole și divinație, geniu și singurătate: opera poartă
 pecetea unei neliniști și dobîndește un sens deplin abia în

clipa în care se ține seamă de omul de *știință* și de vechiul limbaj — al Furiei și „al Divinațiilor care se ivesc în răstimpul Vegherii; de puterea Umorii melancolice". Cornelius Agrippa precizează: „Aristotel numește această divinație „furie" și socotește că ea se naște din umoarea melancolică (...); melancolicii violenți conjecturează și prevăd cu ușurință (...); furia ne duce la știință și la divinație, mai ales atunci cînd este ajutată de o înrîurire celestă, cu precădere cea a lui Saturn (...). Melancolia a făcut ca unii oameni să devină ghicitori, ei prezicînd lucrurile ce se vor întîmpla, iar ca alții să devină poeți" (*Philosophie occulte*, trad. 1910, pp. 168—169). Cît despre „Pronosticuri" unele elemente, asociate cu Miracolele și cu „Divinația", se întîlnesc în figurile lui Paracelsus (*Prognostic*, 1536): „trunchi de arbore închizînd un stup (după A. Maillard, A. D., 1960, p. 11) și, prin analogie, „Piatra de moară" (art. I) — unealtă esențială, călărită de Amor, micul geniu înaripat; societatea, mulțimea; masa ori forța mulțimii; V, „piatră"; XV, „simbol la care nu te așteptai". *Soare*; fiecare crede că știe „asupra cui trebuie să lumineze soarele". După vechea iconologie, amalgamînd atributele, Melancolia este reprezentată printr-o femeie în vîrstă, așezată pe un bloc de piatră sau pe muche (un poliedru, o „piatră de moară", un stilobat încadrează Melencolia), cu capul sprijinit pe o mînă (am văzut care e sensul acestui gest, al acestei „poziții"), într-o atitudine visătoare. Într-un tablou (Féty, cf. M.D.P., Dict. Ic., op. cit., p. 181), „se vede un cîine legat și, pe același plan, diferite atribute ale Științelor și Artelor, pentru a arăta că spiritele melancolice, firesc înclinate spre meditație, sînt dedate studiului științelor". O altă figură apare, uitată în general de comentatori, dar făcînd corp cu figura principală: *Iris*, mesagera înaripată a Junonei, care a metamorfozat-o în arc. Ea simbolizează Curcubeul; și, într-o accepție mai generală, legătura dintre Pămînt și Cer, dintre zei și oameni, pe care o învedereaza Curcubeul. „Era reprezentată cu aripi dorsale" (M. Champré, *Dict. de la Fable*, op. cit., p. 248). După Nicolas Verrien (Carte curioasă și folositoare (...) compusă din trei Alfabete de Cifre (...) însoțită de Devize, Embleme, Medalii și alte figuri hieroglifice, adaos la *Emblèmes et Devises*, *op. cit.*, avîndu-l drept autor pe Verrien, p. 14), *Opera perfectă* — se observă, se ghicește ambiguitatea — este reprezentată de o femeie ce ține într-o mînă o oglindă, „și în cealaltă un Echer și un compas "

(fig. p. 89). Compasul este de asemenea ţinut de către „OECONOMIE" (mîna stîngă; „în dreapta, o baghetă", *op. cit.*, fig. p. 113).

În grupul lui Dürer, unde compasul (cu braţele deschise, înclinate, în diagonală, în mîna dreaptă, braţul masculin, *solve*, la Khunrath) este ţinut în poală, totul converge către personajul central, încadrat ori „susţinut" de numeroase embleme şi simboluri. Există aici un fel de totalitate enciclopedică surprinzătoare; fantasticul, neliniştitorul nasc din amalgam şi din contraste, din analogie şi din construcţii, din această plusvaloare realizată prin introducerea figurilor compozite, ordonate potrivit unei tematici.

„Îngerul", geniu şi singurătate (acei *litterati*, „melancolici", creatorii, *ingeniosi*, sînt supuşi „aceloraşi încercări"); Îngerul cu „aripi de vultur" (după H. Focillon, *Maîtres de l'Estampe*, *op. cit.*, p. 15) are drept vecin şi însoţitor pe tînărul înaripat, *copilul* („studios", potrivit comentatorilor) cocoţat pe trunchi, pe „piatra de moară" (se remarcă orificiul, „centrul" în formă de rozasă labirintică, reluată în Labirintul din Chartres, care prezintă numeroase analogii cu „Labirintul lui Solomon" — cf. M. Berthelot, *Introd. à l'étude de la Chimie des anciens et du moyen âge*, 1938, p. 157, fig. 30). Printre atributele *din jur* se remarcă: instrumente (de măsură, compas; de calcul, „maşină; de măsurare a timpului, clepsidră; de avertizare, clopot; de echilibru şi de cîntărire, balanţă — „ea se clatină cînd nu-i deloc încărcată", după Verrien, *Emblèmes*, *op. cit.*, p. 15, nr. 4); unelte (tehnice: scară, ce poate avea un alt sens; ferăstrău, opus faldurilor veşmîntului; rindea, riglă, cleşte, „ciocan", lîngă poliedru — coada fiind paralelă cu una din faţete). Melancolia are drept fundal, am mai spus-o, o *reţea de piatră*: poliedru (scara slujeşte drept trăsătură de unire) şi zid, stilobat, piedestal. Pe acest postament, colţ arhitectonic masiv, sînt aşezate parcă sub protecţia scării (ridicată spre ce?) instrumentele, obiectele ori aparatele menţionate mai sus şi citate mereu: clepsidră (orologiu cu nisip — „Încetul cu încetul, violenţa devine neputincioasă", Verrien, *op. cit.*, p. 9, nr. 10), balanţă, în relaţie cu Decagon, Venus, Vulcan; clopot, „maşină de socotit" (după Henri Focillon, *op. cit.*, p. 15, şi a cărei semnificaţie se lămureşte, ca şi cea a *scării* şi a „formulei lui Saturn", potrivit *Filosofiei oculte* de Cornelius Agrippa, „istoriei" pătratului magic cu şaisprezece căsuţe).

La sol, sferă (astronomia pitagoreică se reduce la o problemă de geometrie sferică), poliedru enorm. Pe axa verticală stîngă se observă două intercalări, două animale alternate: sferă, *ogar*, poliedru, *vampir*, cu terminaţie „ofidiană“, monstruoasă, răsucită, *pistris*, aflat în plină înaintare. Purtătorul banderolei se găseşte deasupra Focului, creuzetului şi aparatului ce atinge piatra.

Astfel se precizează, prin ambianţă, cele patru elemente de sub cer: Foc, Aer, Apă, Pămînt şi, prin inversiune sau plusvaloare, din „circumferinţa curcubeului“: Foc = soare în văpăi, Aer = Cer, Apă = oglinda apei, Pămînt = ţărm. Din cele patru „triplicităţi celeste“ (frig, cald, uscat, apă) provin „cele patru umori“: sînge, flegmă, mînie, melancolie (cf. Cornelius Agrippa, *op. cit.*, p. 233) — ansamblul aflîndu-se sub dominaţia lui *Saturn*, „autorul tainicei contemplaţii“ (C. Ag., p. 421), a *Soarelui* care, potrivit oracolului („exegeza“ alchimică nu epuizează sensul unei figuri sau al unei dominante), „este Osiris, Dionysos, Horus, Apollo şi Regele; care stăpîneşte ziua şi noaptea; care naşte vînturile şi ploile; care schimbă anotimpurile; suveranul Rege al stelelor şi focul nemuritor“ (C. Ag., p. 421). Cît despre figură, *femeie încoronată*, se ştie că ea „îl face pe om fericit, bogat şi îndrăgit de toată lumea“ (C. Ag., p. 374).

Coroana Melancoliei atrage atenţia; semnificaţia i-o putem preciza sau descoperi cu ajutorul alchimiei şi artei heraldice. Ea ar fi *crancelinul* (*Kränzlein*: coroniţă — strania masculinizare a îngerului este princiară); coroană de frunze de ruginiţă, *corona rutae* (în stema Saxei); *Asplenium germanicum Ruta-muraria*, plantă folosită împotriva bolilor splinei (se ştie că Saturn previne anumite maladii). Coroană festivă, foarte obişnuită, purtată de împăratul Frederic „în timpul arşiţelor verii“.

„Îngerul“ masiv, în ciuda veşmîntului, sau tocmai din pricina lui, intrigă începînd cu privirea, îndreptată către nu se ştie ce obiect, sub imperiul visării. Expresia chipului, pur, dezminte neliniştea; magia ochilor mai este numită „porţile Soarelui“. Pe veşmînt se reliefează cheile (şi, mai jos, o pungă terminală) întîlnite în arta heraldică (unul dintre inele are formă de arc), alchimie şi la „comentatori“: Roger Bacon (cf. M. Berthelot, *op. cit.*, p. 245; experienţa este de inspiraţie esenţial ermetică, cf. Raoul Carton, *R. Bacon*, 1924, pp. 169—173), Philalet (*Introitus*, III, 2: „Oţelul nostru

este adevărata cheie a operei noastre, fără de care flacăra lămpii nu poate fi aprinsă prin nici un mijloc").

Faldurile veşmîntului vădesc o ştiinţă şi o varietate uluitoare. Aglomerării ritmate (centură, chei, pungă) i se opun porţiunea luminoasă (reliefarea genunchiului stîng), faldurile din faţă — adîncitura din „poală" (mîna dreaptă, compasul, cartea). Pliurile ce acoperă picioarele (genunchii îndepărtaţi ai gînditorului în rochie îngăduie demonstrarea ştiinţei faldurilor), sînt agitate. Se remarcă aici un fel de convergenţă către mînerul rindelei, precum şi o opoziţie (de direcţie şi formă) faţă de mînerul şi lama ferăstrăului—, un raport bizar între marginile veşmîntului şi zimţii ferăstrăului, îndreptaţi, piezis, către spectator. Gustul pentru linia unghiulară, frîntă, adecvată planurilor masive, este astfel satisfăcut.

Segregarea este departe de a fi convenţională în aceste *raporturi* dintre linii şi planuri, volume, zone agitate şi distanţe: ştiinţă a contrastelor (vom vedea mai departe „originea" sau justificarea hiatusurilor); funcţii ale părţilor „plane", reprezentînd tot atîtea „halte" (veşmîntul în regiunea genunchilor, umărul stîng, sfera, poliedrul, peisajul, linia orizontului, canelurile); jocul axelor şi al liniilor oblice (faţa poliedrului paralelă cu cadrul scării, ferăstrăul şi rigla din prim plan, aripile arcuite, cea din stînga atingînd cifra 1 de pe tabel, de pe maşină, cealaltă — baza clepsidrei, balanţa, „îngeraşul" — aripile lor se ating).

Potrivit tradiţiei, figurile de îngeri, de victorii poartă coroană. În mistica dionisiacă (zeu al lunii, al vegetaţiei, Dionysos nu apare, direct, în această gravură; Pitagora, Muzele, Orfeu, se află implicaţi în substanţa operei), *universul cu etaje* (şi cel al meditaţiei e datorat unei metode: investigarea, fixarea) reprezintă lăcaşul, cîmpul de acţiune al ierarhiilor *angelice*. Pe alt plan, simbolurile cosmice invederează intenţia universalităţii. În timp ce fantastul excelează în scenele de ispitire care exprimă haosul sau înfruntarea, vizionarul este uneori atras de o lume în aparenţă mai liniştită.

Univers, lume, cosmos: pluralitate; temele se asociază, dar unitatea operei nu ţine de argumentul cosmologic, ci de structura interioară a „alegerilor", de puterea sau de valoarea enigmei personajului central, de peisajul „interior" şi de natură. De unde temele profilactice, atributele ce tind să „exorcizeze" demonii: genii înaripate, adult şi *copil* (micul

Eros este suflu lăuntric, familiar Melancoliei, este entuziasm, credință). Dacă aspectul meditativ al ambelor personaje sugerează un „conflict", de natură necunoscută, între ființele înaripate, Îngerul cunoașterii rămîne saturnian. După „teologia lui Orfeu", spune Cornelius Agrippa (*op. cit.*, p. 417), pot fi găsiți „în cerul lui Saturn, Amphietus și Polymnia", unul dintre cei nouă Bachus și pantomima. Muzele se pricep să tulbure rațiunea pentru a o ascuți. Datorită concordanței sunetelor și Acordurilor cu Astrele (C. Ag., cap. XXVI și p. 320), „Saturn și Polymnia fac să se miște cea de a șaptea coardă, unde începe Mixolidianul". (Despre număr, „considerat ca principiu muzical" vezi Fabre d'Olivet, *La Musique*, 1910, p. 4659: despre „cîntul orfic" al lui Marsilio Ficino, D. P. Walker, în *Musique et Poésie du XVI[e] S.*, 1954, pp. 17—33)

Îngerul în rochie (copilul are genunchii goi) nu privește peisajul îndepărtat, dar rămîne fidel „viselor" elementelor naturale. Orice „cosmologie" e obsedată de *universul* întrevăzut. În această stare vizionară și meditativă, natura e o forță magică și vitală care neîncetat își „concepe, produce și lansează copiii în lume" (Alexandre Koyré, *Mystiques, Spirituels, Alchimistes du XVI[e] s. allemand*, 1955, p. 50). Tot ce se creează în lume „este natură"; iar „natura" filosofiilor Renașterii este viață și magie, vis și taină, atît de greu descifrabile! Într-un fel, tabloul, poezie mută, este „metafizic", în sens iconologic, datorită ansamblului de figuri și de simboluri, de ființe și relații, coordonate, al căror traseu dorim să-l surprindem. Aici, metodele se întrețes, dar se pot decela mai multe trasee, precum în *Omul alchimic* al lui H. Bosch, și aceasta într-asemenea măsură, încît te poți întreba dacă fantasticul acestei epoci nu depinde de o știință uluitoare a cadrajului și caroiajului, a axelor și arcelor, a oblicelor care determină poziția, construcția și așezarea figurilor orientate, conform unui număr definit de intersecții. Puncte mate și magnetizate ale tabloului, păstrate secrete ori „distruse". Această geometrie fantastică este rațională; puterea de a construi și rigoarea minuției realizează acele figuri uimitoare ce asociază regnurile.

Alături de Melancolie și veșmîntul ei, pe axa oblică a cadrului scării dintre piatră și „trunchi", dintre poliedru și „piatra de moară", se află un „cîine" încovrigat (cele trei „părți din spate" sînt orientate spre dreapta: poliedru, scară, „piatră de moară", spre stilobat). Cele trei „chipuri" opuse: „ogar",

copil, „înger" alcătuiesc o curioasă triangulaţie. În arta heraldică există o figură asemănătoare, intervertită la Dürer (cf. G. d'Haucourt şi G. Durivaux, *Le Blason*, 1956, p. 80 şi fig. 280, p. 87): „de la argint la ogarul culcat şi înconjurat de boturi". Or, Ogarul corespunde uneia dintre „Operaţiile stelelor fixe", după opinia lui Hermes. Cei vechi făceau, sub *Magna Canicula*, imaginea unui ogar. „Ea aduce cinstirea, bunăvoinţa şi favoarea oamenilor si spiritelor aeriene" (Cornelius Agrippa, *op. cit.*, p. 336). Această figură îndupleca într-un fel pe aceea a „vampirului". După A. C. Coppier (*op. cit.*, p. 3), vampirul „Neliniştii se înalţă din infinitul mărilor şi voieşte să tulbure prin larma pe care o stîrneşte pacea totală simbolizată de ogarul adormit la picioarele Îngerului Cunoaşterii". Or, „vampirul" nu se înalţă din infinit — el se află în *cîmpul* meteorului, sub boltirea curcubeului; „ogarul" nu pare adormit, în ciuda poziţiei botului şi labelor, ci încolăcit, arcuit, „trezit", linia dorsală opunîndu-se uneia dintre feţele poliedrului şi întrerupînd cea de a doua linie a solului, în faţa „trunchiului", opus desăvîrşirii poliedrului. Să fie acesta în curs de cioplire? (Cît despre *albine*, admiţînd teza „trunchiului ce închide în el un stup", se cunoaşte însemnătatea complexului lui Aristeu: nimfele l-au învăţat albinăritul; nimfa Cyrena, maică-sa, vrea să-l ajute pe Aristeu să-şi regăsească albinele. Caracterul nimfelor, după Cyrene, e deci limpede: sînt binevoitoare; trebuie să le arăţi recunoştinţă ca ele să-ţi fie prielnice. Fapt care lămureşte poziţia şi locul „micului spirit înaripat".

În acest univers, marele ax vertical stîng domină *sfera*, element pitagoreic, evocată mai înainte, în raport cu instrumentele (numere, greutăţi, măsuri). Se ştie că pitagoricienii („la Roma nimeni nu era socotit instruit dacă nu era pitagorician" — Cicero, *Tusculanes*, I, XVI) menţionau mai multe categorii de numere: Pur sau Divin („arhetip", creator de forme), ştiinţific (obiect al matematicilor superioare, precum numerele iraţionale, reprezentînd o cantitate reală ce nu se poate exprima prin cîtul a doi întregi, secret al sectei), figurate (planuri, solide), vulgare (obiecte ale aritmeticii). Conform artei heraldice, sfera e aşezată în unghiul dextru, dar la bază; ea domină, fiind în relaţie cu una din diagonalele mari ale pătratului numerelor; o tangentă dreaptă, oblică, se află în relaţie cu piatra şi Focul (marginea stîngă a creuzetului, cu deschidere „triunghiulară").

O altă tangentă, la bază, şi pornind de la instrument, atinge cheia, arcul ei.

Această relaţie cuaternară: sferă, piatră, Foc, cheie, ne reaminteşte că, în amănuntele *Sferei meridionale a cerului* (gravură în lemn, către 1515, rezultată din colaborarea între J. Stabius, Conrad Heinvogel şi Dürer, care a tradus tema în imagini; reprodusă în V. Scherer, *op. cit.*, p. 267), figurează: coroana, focul (triunghiuri învecinate, în jos şi la stînga, între *Piscis Notius* şi *Ferx*, Centaur), acesta fiind „notat" *Arx* (citadelă, culme unde Junona primea cultul), vas, *cixter*, cupă „hemisferică" cu borduri, precum creuzetul („buzele" sau marginile răsfrînte sînt net figurate în gravură). La stînga, în faţa pietrei poliedrice, două elemente merită a fi precizate: *Focul* şi *apa*, cosmogonie dualistă, făcînd din foc şi apă *elementele procreatoare* ale lumii. Această cosmogonie pare a fi în concordanţă cu concepţia dualismului (zoroastrian) formulată de pitagoricieni. (Despre intervenţia lui Pitagora, „matematician pur", care nu se mărgineşte doar să „promoveze ştiinţa numerelor şi a figurilor", cf. Louis Rougier, *La religion astrale des Pythagoriciens*, 1959, p. 30 urm.). Foc şi apă (cald şi frig) sînt două principii regăsite la Cornelius Agrippa şi în terminologia alchimică. La capitolul instrumente, creuzetul poate fi numit cu exactitate: *Catinum*, după Anthony Rich (*Dict. des Antiquités romaines et grecques*, 1861, pp. 128—129; se remarcă, precum am afirmat, „triangulaţia" buzelor arcuite — una dintre diagonale, de la gura creuzetului la cheie, trece prin „rozasa" „pietrei de moară" şi compas; în cealaltă parte, „recipientul" se află pe o diagonală ce atinge, mai jos, „capul" ciocanului şi, mai sus, banderola); *vasa*, sursă a lui *doxa* (acest punct va fi lămurit la capitolul consacrat tabelei sau „maşinii de calculat"); creuzetul aşezat pe vasul cu jăratic, rotund (gr. escharion, lat. foculum, focus: vatră a „casei", şi, prin metonimie, foc, „locuinţă"; focus reprezintă traducerea grecescului *pur* — se cunoaşte însemnătatea literei *p*, care domină tabela, pe pereţii stilobatului); grotă, piesă concavă a pompei lui Ctesibios, matematician din Alexandria.

Resursele diferitelor lexicologii şi echivalenţe — pentru ce să renunţăm la *a numi* un element, transcris exact de către artist? — nu ne pot face să uităm însemnătatea „limbajului mut", care ajunge la om şi la experimentator; a „cabalelor", iepelor (*caballus* este, de la Varron, substitutul lui *equus* — „calul" la Dürer face parte din această categorie enigmatică,

deseori evocată de René Alleau, la capitolul limbilor: cea a „calului", a păsării, a „agricultorilor").

Fără a spori multitudinea simbolurilor care „dau năvală", asaltează, fără a împovăra, nu putem omite însemnătatea *versantului* alchimic al operei. Căsătoria metalelor este o instituție străveche care a continuat și s-a împlinit în *mysterium conjunctionis*. Proximitatea *pietrei* evită sau îndepărtează anumite jocuri de cuvinte. Trebuie totuși să reamintim o definiție, potrivit Scării unității: „un subiect și instrument înzestrat cu toate virtuțile"; analogia între athanor și „sălaș" (trunchi), „stup", piatră de moară, „coroana"; valuri, riduri, „ombilic", „rozasă"; între „naștere" și fabricarea Pietrei Filosofale: focul trebuie să ardă mereu sub recipient vreme de patruzeci de săptămîni, „interval necesar gestației embrionului uman " (Mircea Eliade, *Forgerons et Alchimistes*, 1956, p. 126).

Motivul întineririi prin foc, povestiri și figuri, încărcate de semnificații inițiatice, transpun într-o atmosferă de basm și de gnosticism. Focul joacă rolul probei inițiatice, rol de agent al purificării și transmutării. (Botezul focului în gnosticism constituie unul dintre exemplele cele mai elaborate ale scenariului).

În obstetrica „ocultă" (creuzetul și *copilul* se află pe același plan), topirea, deci „maturația" metalului, este o naștere înainte de termen. De unde rolul magic al embrionilor; al căldurii „naturale", venită de la Soare și din Pîntecele Pămîntului. Ceea ce căldura „naturală" (implicînd *inversiunea*) cocea încet, focul făcea să se coacă într-un *ritm* nebănuit. La orizont (cea de a treia linie a „pămîntului"), între sol și apă, focul este conceput ca un mijloc „de accelerare"; de a face *altceva* — de unde ambiția Melancoliei — decît ce exista în Natură. Focul este manifestarea unei forțe magice, care putea să modifice lumea. Pe un alt plan, cel al diferitelor niveluri de explicație, toate dualitățile se regăsesc, și mai ales una dintre ele: destrucție-purificare. Acest caracter ambivalent, valorizările diferite, accentuarea contrariilor fac parte din caracteristicile artei fantastice, care nu s-ar mulțumi cu o „interpretare" univocă, moralizatoare sau „alegorică" (lunecarea mitologiei înspre „morală" alterează figurile și semnificația lor). În acest domeniu — semne, simboluri, figuri — istoria operelor, după renașterea iconologiei și a cunoașterii *complexelor*, ar putea încerca să pătrundă universul lor mental.

în fața pietrelor, între poliedru și „trunchi", spre stilobat, un „etaj" ascuns; ce semnifică oare *scara*? În spatele pietrei sînt șapte sau opt trepte. Limpede conturate, șapte, dintre care trei, întregi, urcă dinspre piatră (poliedru-„piatră de moară") către partea superioară a stilobatului. În *scara octenarului* (cf. Cornelius Agrippa, *op. cit.*, p. 260) nivelele și corespondențele sînt amănunțite după cum urmează, începînd cu baza, 1 (nefigurată pe gravură, prima bară verticală; cea de a doua treaptă ar începe la înălțimea stofei ce acoperă partea superioară a „stupului"): Moștenire, cer înstelat; 2, Necorupere, Saturn; 3, Putere, Jupiter; 4, Victorie, Marte; 5, vedere a zeului, Soare; 6, Grație, Venus (ultima treaptă întreagă); 7, Domnie, Mercur; 8, Bucurie, Lună.

Numărul Opt (C. Ag., p. 258), pentru pitagoricieni este „numărul justiției și plenitudinii"; Orfeu „îi îndupleca de obicei pe zei prin cifra opt"; „ea ne semnifică proprietatea naturii corporale" pe care Orfeu a cuprins-o în „octenarul imnurilor mării". Potrivit scării duodenarului orfic (C. Ag., p. 274), Balanța se află în relație cu Vulcan; „cîinele", cu Mercur; capul, cu Pallas; poala (cu compasul), cu Marte. Capul (*copilului*), cîinele, Balanța sînt în diagonală și asociază: membre, animale, semne (ale Zodiacului), în lumea minoră, elementală, celestă. Piatra ar fi dodecaedră (douăsprezece fețe pentagonale): imagine a armoniei Cosmosului.

Obiectele, în *Melancolia*, instrumente, clepsidră, compas, respectă tradiția naturilor moarte științifice; ele reprezintă o configurație de atribute, axe și repere. Unele unelte se regăsesc în heraldică (cf. *Le Blason*, *op. cit.*, pp. 108, 117): lamă de ferăstrău, dispozitiv pentru tăierea cornului, clește, „cuie", ciocan. Rindeaua (Hobel, Schlicht), compasul aparțin heraldicei meșterilor și constructorilor. Gradarea limburilor se efectua cu ajutorul *compasului*, instrument al matematicianului, unealtă a constructorului de instrumente. Deasupra aripii drepte, pe perete, se află „mașina de calculat", *Tabela lui Jupiter*, grupînd cifrele în pătrat, pe patru șiruri, în ordinea următoare, de sus și de la stînga la dreapta:

16	3	2	13
5	10	11	8
9	6	7	12
4	15	14	1

Aripa îngerului, am mai spus-o, atinge cifrele 14 și 1 (15); sus, limba clopotului urmează o linie verticală între 3 și 2 (5). După Louis-Claude de Saint-Martin (*Des Nombres*, 1843, Tabel al „ordinii istorice a mersului elementar al Naturii"), 2 corespunde „producerii esențelor sau principiilor imateriale", 3 „producerii elementelor" (3 e lîngă 2, în tabelul din Melancolia), 4 corespunde „producerii corpurilor", 5 „putrefacției": ceea ce rezultă din următoarea ordine a cifrelor: 3, 6, 9, 14, 16, dublul lui 8, pătratul lui 4, este Abisul, după J. Boehme. În acest tabel al numerelor, progresia permite stabilirea unei creșteri gnomonice.

Pătratul magic cu șaisprezece căsuțe, potrivit tradiției, este aluziv: la Pentagon, 5 (așezat sub 16). Proprietățile sale benefice, după Cornelius Agrippa, pot fi precizate la capitolul Numere („metafizică numerică", „Științele matematice ca rude ale Magiei"):

a) patru numere (pătratul este alcătuit din patru șiruri orizontale, patru verticale, două șiruri de cifre putînd fi „citite" în diagonală), dau, adunate, 34, cel mai mare număr fiind 16, cel de la care pleacă Tabelul lui Dürer;
b) suma globală a tuturor numerelor acestui tabel e 136;
c) tabelul dezvăluie *caracterul lui Jupiter* și al spiritelor sale; el oferă bogăție, favoruri, dragoste ...
d) 34, suma numerelor (și pe diagonale, precum am mai spus), ar evoca, în concluzie, privind această numeralogie ce pare infinită (dacă pătratul magic face aluzie la Pentagon, 5, Balanța ar fi în relație cu „Decagonul", 10, cifră aflată în tabel la înălțimea primului element al clepsidrei, cel „terestru", și în dreptul punctului de plecare al firelor ce țin platanele):

1) *jocul lui* 34 (cf. *Dict. des Jeux familiers*, în *Grande Encyclopédie*);

2) adițiunea laterală „folosită în astrologie" (E. Maillard, *op. cit.*, p. 13)

3) jocurile și aspectele *pentagramei* (5 și 10 sînt vecine, pe Tabela lui Dürer; separate de 11, în Tabela lui Jupiter dată de Cornelius Agrippa — *op. cit.*, p. 304; 5 fiind aici la marginea careului, în capătul celui de al doilea șir, sub 16). Cifra 5 (o stea cu cinci brațe domină partea superioară a gravurii, în stînga: vîrful în boltirea curcubeului, bazele pe foc și poliedru, în dreapta; o altă stea cu cinci brațe se află în sferă, sub „cîine", iar una dintre liniile sale, cea transversală dreaptă, se află în prelungirea diagonalei pătratului

lui 5), legată de Pentadă, are drept imagine Pentalfa, Pentagonul stelat, emblemă a armoniei vii „realizată în corpul omenesc prin sănătate și frumusețe"; simbol al vieții pe care îl regăsim pe *Abraxas*-uri.

După Paracelsus, semnele de care ascultă spiritele se reduc la două: Macrocosmul materiei, Hexagrama, Microcosmul, *pentagrama*, „semnul cel mai puternic dintre toate". E cunoscut pentaclul lui Khunrath (*Amphithéâtre de la Sagesse Eternelle*, 1609; ed. 1946, pl. 12; „efigia" sa oferă raporturi surprinzătoare cu Melancolia: compas, cîine), „Cartea deschisă" din „Laboratorul-oratoriu" (pl. 11). Pe o pagină, pentagrama purtînd în partea de sus litere ebraice, SIGNACULUM „care învinge și pune pe fugă părțile adverse", PENTACLUL miraculos „al celor cinci hieroglife". După Cornelius Agrippa, tot ce există constă „în Numere, Greutăți, Măsură, armonie, mișcare, lumină" — , teme din Melancolia — „și depinde de acești factori". Antologia e surprinzătoare. Se impune însă precizarea cîtorva puncte și raporturi.

Această „mașină de calculat", dacă o raportăm la Tabletele planetelor (lui Cornelius Agrippa, p. 297), la Tabela lui Jupiter (p. 304), vădește o anume intervertire, dar totalul, în linie dreaptă sau în diagonală, rămîne același: 34. E vorba deci de evoluția rezultată din organizarea cosmică și legea naturală; o dezvoltare a septenarului. Poarta 34 este Cerul *Soarelui*.

Tabela lui Dürer permite stabilirea unor corespondențe: în calcule (cifre), în caractere ebraice, în nume divine (cf. C. Ag., p. 302), răspunzînd „numerelor lui Jupiter": 4. Abba. Pot fi constituite mai multe tabele. Se notează cifra „de pornire", 16; „sfîrșitul, 1 — și Aripa, altă pornire, „unitatea corespunde Soarelui" (C. Ag., p. 294).

În această numeralogie, de la 1 la 16, ținînd seama de locul cifrelor, „semnele grecești" (pentru a reprezenta numerele) pot fi lesne regăsite, de la 1, *alfa*, la 16, *pi*. Ultimul șir: 4 15 14 1, adică: d o x a, pune în chip ciudat cuvîntul *doxa* în relație cu *pi*. De la „creuzet" la „opinie", la „doctrină", la *artă*, filosofia ermetică fiind guvernată de *experiență* și de știința numerelor. S-a văzut că *numărul șaisprezece*, „compus dintr-un pătrat perfect și cuprinzîndu-l pe zece, este tocmai din aceste pricini numit de către pitagoricieni: număr norocos" (C. Ag., p. 276). Iar *numărul patru*, situat aproape de capul îngerului și de cărarea părului

său, este definit ca „sursă și simbol al divinității" (C. Ag., p. 233). „Pitagoricienii îl numesc sursa perpetuă a naturii". Referitor la simbolismul *clopotului*, care sună orele, exegeții, de obicei locvaci (cf. *Essai sur le Symbolisme de la Cloche*, 1859), uită sensul vechi, de clopoțel, cu un termen arhitectonic: *guttae*, una dintre cele cinci sau șase mici piramide sculptate deasupra fiecărei triglife. Limba este o „lacrimă", falică, al cărei loc l-am situat între 3 și 2, dominînd mediana pătratului. În arta heraldică, clopotul face parte dintre elementele construcției și se învecinează cu *frontonul*, nume dat zidului de cîte ori are redane (ele pot fi situate mai sus; pildă de construcție „nedefinită", infinită, ca în *Melancolia* lui Dürer). Ciucurele și șnurul, în spire, încadrează clopotul și sînt legate de „jug" (piesă de lemn, cu anse găurite, care susține clopotul). Diagonala ce trece prin pătratele 3 și 5 „întîlnește piatra de moară" și mărginește „rozasa" la dreapta. Fapt care reliefează — potrivit jocului coordonatelor și al „petelor" (*gutta*: punct, pată avînd forma unui strop; „limba" clopotului), puncte ale caroiajului și axelor, ce se cer mereu redescoperite — acțiunea magică a primelor două elemente, focul ascuns de *piatra de moară*, și apa prețioasă, distribuită de un *sabot* (limba clopotului, de formație falică, domină pătratul numerelor, repartiția mediană, tabela lui Jupiter). Construcția operei s-ar explica, potrivit, cel puțin, unei teze recent susținute de Elisa Maillard (A.D., 1960), printr-un întreg ansamblu de trasee, fără a se putea ajunge la evidență. Desigur, calcurile se suprapun, se adiționează, se simplifică și elimină „inutilul" prin „reconstituire" și regrupare, dar putem oare fi siguri că am surprins osatura figurii prin aceste trasee geometrice pertinente? Exactitatea, am mai spus-o, este una dintre legile fantasticului. Dürer, ca și Bosch, excelează în acest delir al construcției, care „uzează" rațiunea (și provoacă Melancolia?). Teza cadrajului sau caroiajului prealabil presupune o cunoaștere a simbolurilor și a atributelor, a ordonării grupurilor sau seriilor, plasate dinadins în operă, conform intersectărilor. Ar fi existat deci o viziune prealabilă a figurii cu elementele sale și cu tot ce o înconjoară; și, datorită acestei „amplasări", un fel de interdicție „de a se lăsa la voia întîmplării".

Fără îndoială că figura e *construită*, se cunosc dealtfel intențiile lui Dürer, scrierile și figurile sale, fie că e vorba de lăută, de „portiță", de compas, de echer sau de „noduri"

(*Knoten*, către 1507; geneza împletiturilor), care au fost în repetate rînduri reluate ori imitate în Dicționarele de Embleme și Litere, fiecare literă a alfabetului, fiecare diviziune, la Verrien de pildă, fiind precedată de o Figură, care nu se sustrage nicidecum moralismului: B, bunătate, F, fidelitate).

În ce privește Numărul de Aur, atît de lăudat sau proslăvit (sînt cunoscute studiile lui Matila C. Ghyka, cf. II Les Rites, 1931, *Transmission des diagrammes pythagoriciens par la magie*, p. 69 urm.; ale lui J. W. Power, 1932; ale lui Monod-Herzen, „*Principes de morphologie générale*“, 1927), nu poate fi uitată originea schemelor: obiectele bizantine, prototipuri care indică, după E. Maillard (*op. cit.*, p. 5), „un fel de sintaxă a numărului de aur“. În altă ordine de idei, am evocat „breslele“: nu se poate omite însemnătatea unei „asociații“ ca *Bauhütte*, care preda artele matematice din *quadrivium*, Geometria, știința spațiului, care domină Aritmetica (?), știința calculului. Unelte și simboluri ale acestor științe figurează în gravura lui Dürer, exemplu de dreptunghi de aur; „latura mică și diagonala acestuia sînt cuprinse în proporția numărului de aur“ (E. Maillard, *op. cit.*, p. 8).

Creația geometrică sau constituirea rețelei fiind evidentă, să încercăm s-o analizăm. Se știe că găsirea proporțiilor în compoziții se face prin intermediul traseelor regulatoare; că știința geometrică, în acea vreme (Elementele lui Euclid au apărut în 1482), admitea virtuțile numărului de aur și anumite legi de distribuție conform cu traseele pentagoanelor stelate convexe, decagoanelor stelate, potrivit cu divizarea circumferinței în părți, cu triangulațiile, de la o circumferință la alta (diametre diferite), cu interpenetrațiile și noile determinări de arce, puncte și sectoare.

Decagonul și Pentagonul guvernează triunghiuri, oblice, axe, vectori orientați în sau potrivit diferitelor sensuri, o anumită porțiune a liniei subzistînd (stinghiile scării) și indicînd o direcție ce urmează a fi găsită, stabilită (extremitatea rindelei și partea dreaptă a Balanței — în relație cu Decagonul, 10, număr divin). Triunghiurile, între bază și laturi, prezintă același raport (gr. *analoghia*, *analogos*, „proporțional, ce este în raport cu“), irațional, acela al Secțiunii de aur. Raport care se reproduce între: diagonale, segmente de diagonale, laturi și raze ale decagonului și pentagonului. Acest raport determină o proporție riguroasă

între întreg și părți. Se cunoaște rolul proporției continue; după Platon: cea mai satisfăcătoare conferă *termenilor* pe care îi leagă „unitatea cea mai desăvîrșită".

Pe un alt plan, cel al descifrării traseelor regulatoare (cf E. Maillard, *op. cit.*, p. 9 urm.), fiecare „interpret" ar putea prezenta sistemul său de calcuri suprapuse, „clarificînd" prin linii și traiectorii figurile supuse investigației. „Reconstituirea" *diagramei* operei sugerează un fantastic geometric, care se dezvăluie în cel mai înalt grad în „noduri" și împletituri. O asemenea reconstituire scoate în evidență un întreg joc geometric, dă la iveală puncte esențiale (ale structurilor, grupurilor, seriilor), axe, linii, direcții, trasee de „înscriere" sau „proximități", în general revelante, de o exactitate uluitoare. Fiecare figură pare limitată geometric, înscrisă într-o tramă complexă. Nu putem face însă altceva decît să presupunem „caroiajul", construcția, conform „reperelor" evidente ori urmînd abia a fi descoperite: indicarea liniilor, elementelor de pornire, curbelor; curcubeu și cerc aferent, trecînd prin piatră, pe muchea mare, oblică; genunchi în dreapta, pe mediana verticală, indicată de partea exterioară a stilobatului, și centru al cercului mare, diametru al operei, ce învăluie întreaga figură; muchea mare a poliedrului și cercul mic, al cărui centru este apropiat de muche, la cca 18/52.

Crearea figurii ar implica următoarele grupuri: trei circumferințe (a curcubeului, a genunchiului drept, a poliedrului), o mică sferă; mai multe orizontale (de sus în jos: linia orizontului, trecînd prin baza clepsidrei și prin pătratul magic, între 9 și 4; cea transversală, paralelă, trecînd prin spatele cîinelui, genunchi, baza brîului, primul inel); pentagonul înscris (în circumferința curcubeului); diagonalele (paralele cu scara). Indicații ce nu pot fi probate decît prin decalchieri și reporturi.

În *Melancolia* relațiile dintre obiecte sînt ambigui (cf. E. Panofsky, *Die Perspektive als symbolische Form*, Vorträge der Bibliothek Warburg, 1924—1925), și par a fi „cupate" — fiece obiect își dobîndește astfel autonomia și poate fi considerat în sine de către spectatorul ce n-ar admite complexitatea raporturilor și s-ar mărgini la jocul atributelor. De la un obiect la altul, hiatusurile resimțite (dacă îți lipsește priceperea de a cuprinde întreaga *lume figurată*) s-ar datora multitudinii corespondențelor. Ele implică un grup întreg de „științe" (Numărul de aur nu explică „totul"): numeralo-

gie, astronomie, alchimie, heraldică, „artizanat", geometrie, aritmetică, *filosofie*. Pe atunci antologia se putea păstra în memoria inițiatului și în decursul lucrului, experienței, realizării; dar atît de multe ramuri și rețele se împletesc, încît rămîi uimit. Trebuie oare să considerăm asemenea opere drept depozitare ale unei științe excepționale, drept unul dintre ultimele aspecte ale *cunoașterii* anterioare cărții, sau existente în zorii acesteia?

În orice caz, construcția prealabilă a figurii rămîne un fapt cert. Ea folosește planimetria (desenul L. 38, Berlin) și stereometria (Dresda). Metodele prin care se împarte suprafața sînt dezvăluite parțial de un întreg ciclu: desenatorul unui om șezînd, desenatorul lăutei (se cunoaște lăuta „pusă în racursi" de Salomon de Caus, 1612 — cf. J. Baltrušaitis, *Anamorfoze*, 1955, fig. 21), al ulciorului, al femeii culcate (1525), planturoasă, în fața unui peisaj (cf. V. Scherer, *op. cit.*, pp. 322—323, 376); să menționăm și tratatele, bunăoară cel despre *Proporțiile figurii umane.*

În concluzie *Melancolia* este demnă de Fedon care le-a sugerat alchimiștilor să prezinte *Marea Operă* drept o sublimare sau eliberare a sufletului din temnița corpului. Melancoliei, după Cornelius Agrippa (*op. cit.*, p. 238) îi corespund: naturalul, unul dintre elementele spiritului quadruplu; simțul tactil, aflat în relație cu elementele; forța, o virtute morală; experiența, una dintre cele patru puteri judiciare; și *sfîntul quaternar* (jurămîntul lui Pitagora) „care e izvorul naturii veșnice și părintele spiritului" (C. Ag., p. 234). Melancolia deschidea poate o serie de reprezentări ale celor patru temperamente, determinate de „influențele planetare"; aici Saturn, pentru sînge, și spiritul melancolic (nervos). Doctrina „influenței lui Saturn" este substratul gravurii lui Dürer, ca și analiza acestui temperament dominat de Saturn, analiză a ceea ce creează el în sufletul hăruit: acel *praesagum atque divinum* pe care Cicero îl atribuie melancolicilor superiori. Fiică a muzelor (gr. *masa*, *mousa*; lat. *musa*, *Musae*: studii, științe, activitate literară sau artistică, fel de a fi), și a numărului, a tonului, Melancolia predispune la clarviziune.

Desen 1 (p. 37) DÜRER: *Arhanghelul Mihail doborînd balaurul* (1498), Apocalipsul sfîntului Ioan.

2. *Justiția*, în: *Emblèmes d'Alciat*, ed. Lyon, 1549, p. 49. Justiția, Nemesis, exilată de pe Pămînt. A se compara (mișcare, ținută, direcție) cu *Dulle Griet*.

3. ŞCOALA DE LA AVIGNON (sec. XV): *Arhanghelul Mihail* (Muzeul Calvet, Avignon). Balaur amenințător (sfîntul Mihail ține Balanța deschisă; ea era strînsă în mîna lui Nemesis, înfățișată fugind, pl. 2); una dintre labele din spate se află la nivelul sexului Arhanghelului.

4. *Ispitirea sfîntului Antonie* (Roma, Galeria Barberini). În centru, spre stînga, tema „călărețului" mînat. Jos, „Nebunia".

Desen 2 (p. 41) DÜRER: *Învierea* (Marele Ciclu al Patimilor, 1510).

5. PIETER BRUEGEL: *Dulle Griet*, Margot Nebuna (Anvers, Muzeul Mayer van den Bergh). Margareta, furnizoare a Infernului, cu cască pe cap, purtînd prada, personificare a războiului, a răului, a cruzimii. Ca și Luxura, ar ilustra următorul proverb: „Fericire și pahar, ce iute se sparg!" (Charles de Tolnay, *J. Bosch*, 1937, p. 33 și n. 103, p. 68).

6. *Absidă* (Aveyron), Biserică. Portal. Timpan, detaliu. O procesiune de ființe mînate cu furca, sapa, ori înghițite pe jumătate de către devoratori.

7. *Pluton și Proserpina* (în *L'Antiquité expliquée et représentée en figures*, de Bernard de Montfaucon, ed. a II-a, Paris, DCCXXII, vol. I, p. 82). Răpirea, carul și șerpii; sub imagine, o friză zodiacală unde, în centru, recunoaștem Balanța. Despre răpire, reprezentată hieroglific, cf. KIRCHER (*Obeliscus Pamphilius*, 1650, schematismus III).

8. HIERONYMUS BOSCH: *Ispitirea sfîntului Antonie* (Lisabona). Omul-colină, personajul rășchirat, în vederea „captării" unei procesiuni hibride.

9. DIRK BOUTS: *Căderea osîndiților* (Luvru). Apucarea, hoarda stăpînind prada.

10. Arles, detaliu din portalul bisericii Saint-Trophime. Bariere de foc și scene de înghițire.

11. Bourges, Catedrala. *Osîndiții zvîrliți în cazan* (detaliu). Infernul: cuvă, cazan, gură-forjă, ațîțată de „suflători". Se remarcă îndeosebi statura unuia dintre ei, bărbat scund, falic (de tipul lui Hefaistos?), din fața nudului mare, căruia îi întoarce spatele. Simboluri ale deriziunii în

hibridarea „infernală": mască pe fese („suflătorul" din dreapta), pereche de aripi situată pe partea posterioară, broaşte. În centru recunoaştem Luxura, încadrată de două figuri cu mitră, una dintre ele aflîndu-se sub cange.

12. Avignon, Muzeul Calvet, detaliu de plafon (sec. XVI). Luptă, înfruntare între „ogar" şi dragon.

13. UCCELLO: *Sfîntul Gheorghe luptînd cu balaurul* (Muzeul Jacquemart-André). Spărtura, stînca deschisă; grota, lăcaş „iniţiatic" (accesorii de luptă).

14. HIERONYMUS BOSCH: *Fiul risipitor*. Mers oblic (pelerin, rătăcitor, fiu risipitor, Mat). A se compara mişcarea şi direcţia, opuse celor ale figurii din *Dulle Griet*, pl. 5.

15. *Mat*-ul (în Paul Marteau, *Le Tarot de Marseille*, prefaţă de Jean Paulhan, studiu de Eugène Conseliet, *Arts et Métiers graphiques*, Paris, 1949, p. 93). Această carte de joc (a se compara cu *Fiul risipitor*, pl. 14) înfăţişează „ineluctabila mişcare înainte a omului" (*op. cit.*, p. 93).

16. VITTORE CARPACCIO: *Martiriul celor zece mii pe Muntele Ararat* (Veneţia, Accademia) sau *Crucificaţii de pe Muntele Ararat*. Drumul în spirală, înconjurînd înălţimea, muntele. Deasupra — norul apoteozei; profilare prin unde descentrate a căror mişcare coincide cu spirala ascendentă.

17. DAVID TENIERS: *Ispitirea sfîntului Antonie* (Bruxelles, Musées Royaux des Beaux Arts). Grota şi peisajul decupat, în dreapta, deschidere (două personaje stau de vorbă). Este figurat întregul „material iniţiatic". Pe sol cranii, imperiul chtonian. În aer, armata sabatului, hibridă; luptă călare între regnuri. În stînga, „călugărul" în veşmînt de postav, încins cu un şirag de mătănii, mînă-gheară, ţine „sceptrul" sabatic: mătura-lampă, cu o luminare în vîrf.

18. BENOZZO GOZZOLI: *Viaggio dei Re Magi* (Florenţa, Pal. Riccardi), *Cortegiul regilor magi*. Pe drumul magilor, se pregăteşte expediţia. „Călătoria" (sosirea n-are însemnătate) foloseşte o cale sinuoasă, în spirală, temă a drumului din care nu lipseşte exotismul (animalele caravanei, samare; în prim plan, pe sol şi călare: fiare, maimuţă).

Acest tablou este și o antologie a peisajului compozit, axa arborilor din stînga, verticală, conferind mai multă claritate cutărilor stîncoase și fisurilor oblice din dreapta. La baza „cavităților" tubulare și cutate, o nouă țîșnire a trunchiurilor, bifurcate sus, sub masa frunzișului.

19. PIETER BRUEGEL: *Căderea lui Icar* (Musées Royaux des Beaux-Arts, Bruxelles). În planul orbital, sub brăzdar: mișcarea în S, cotită, a pămîntului răscolit; trepte, brazde; umbra în trepte. În dreapta, sub corabie, „căderea" lui Icar, cu un picior ridicat către cer. Păstorul cu ciomag îi întoarce spatele; nu ia cunoștință de eveniment, ca și plugarul. Teme opuse ori juxtapuse: drum în S; impasibilitatea oamenilor (a Judecătorului în scenele de supliciu); liniște și vastitate a peisajului (compozit: pămînt, sol, tufișuri, arbori, stînci, citadelă, mare, munte, oraș-fortăreață, estompat, în dreapta).

20. GIOVANNI BELLINI: *Alegoria* (Veneția, Accademia). *Summa Virtus*? A se compara cu Fortuna (Alciat), cu *Nemesis* (Dürer, 1504, femeie masivă, din profil, ca în *Visul*, *Monstrul marin*, *Hercule*). Această temă contradictorie (Fortuna-Justiție-Amor; cf. Bellini) oferă artistului prilejul de a înmulți hibrizii (femeia masivă, puternică, bine făcută, cu aripi dorsale ridicate, corpul compozit în partea de jos). În stînga, în spatele figurii, reapare tema drumului în serpentină, către munte și fortăreață, castel, plurietajat. Nemesis a lui Dürer, stînd în picioare pe o „sferă", zboară peste lume la adăpostul unei perdele de nori, cu pliuri de lenjerie „feminină" care accentuează caracterul deconcertant al nudului: masiv, obez, pîntecos. La Bellini, chipul și nudul sînt mai puțin neliniștitoare, dar direcția privirii rămîne necunoscută, părînd a se îndrepta către vasul din mîna dreaptă. (Poziția și direcția sînt aceleași la Dürer.) „Pe un glob, Fortuna la voia întîmplării" (Alciat, *op. cit.*, p. 127, „Arta ajutînd Natura", arta fiind Hermes.)

Desen 3 (p. 51) *Fortuna* (Justiția—Nemesis)

21. VITTORE CARPACCIO: *Minunea sfîntului Trifon* (Veneția, Scuola degli Schiavoni, pe la 1507), protectorul orașului Cattaro (port la Adriatica). Ultima pictură de la Scuola, după opinia lui Terisio Pignatti (în *Carpaccio*, ed. Alb. Skira, 1958, p. 81). Versiune acceptată: sfîntul o eliberează pe fiica împăratului „de demonul de care era posedată". Arhitectură monumentală care izolează, încadrează

monstrul între patru coloane („decor venețian"). *Bazilisc*, după Guido Perocco. „Demonul", reprezentat în profil, cu spinarea zbîrlită, aparține familiei monștrilor și hibrizilor. Botul căscat ar însemna că „fiara" e învinsă, că „răul" nu se mai poate manifesta în voie; ceea ce exprimă și figura feminină, întoarsă spre împărat.

22. ENGUERRAND CHARONTON (QUARTON): *Încoronarea Fecioarei*, 1453 (Villeneuve-lès-Avignon, Hospice, detaliu). Ospățul infernal, „țapul".

23. PIETER BRUEGEL: *Cerșetori* (Luvru). Infirmi, ologi. Figura din dreapta, mascată parcă, amintește de *Mizantropul* de la Muzeul din Neapole, 1565 sau 1568 (direcțiile sînt însă inverse).

24. PIETER BRUEGEL: *Operarea pietrei din cap* (Saint-Omer). „Chirurgi" și ajutoarele lor în acțiune. A se compara cu Hieronymus Bosch, *Vindecarea nebuniei* (Madrid, Prado).

25. PIETER BRUEGEL: *Uciderea pruncilor* (Muzeul din Viena). Pădurea de arme e asemeni unui fundal de impasibilitate. Butoiul cu cep, pe jumătate îngropat în zăpadă, din prim plan, amintește „obiectul călărit" din cadrul luptelor (butoi, într-o scenă de ispitire a sfîntului Antonie; se știe că butoiul apare și la Bosch, în *Studii de vrăjitoare* — de la Muzeul Luvru —, unde femeia de pe butoi ține oblic și în afară pîlnia-umbrelă.

26. PIETER BRUEGEL: *Dans țărănesc* (Florența, Galeria Uffizi). Atmosferă veselă, de chermesă, „nuntă"; „cimpoier" rezemat de copac; regina în fața flamurii, lîngă sorți. Un amănunt al costumului masculin ar indica virilitatea, proeminată (personajul din prim plan); detaliu obișnuit în „școala" lui Altdorfer (lanscheneți, războinici, călăi: *Martiriul sfintei Ecaterina*, Viena).

27. Copie de HIERONYMUS BOSCH: *Nașterea lui Christos* (Bruxelles; un alt tablou la Köln, Wallraff-Richartz-Museum; numeroase detalii diferite: iarbă, fundal de stofă, pasăre, foc...) Cf. J. Combe, *op. cit.*, pl. 119, și Index, p. 104; Baldass, pl. 87 și p. 246.

28. BOSCH: *Purtarea crucii* (Anvers), detaliu. Bărbat cu gură de broască; oamenii bucuroși să profereze ocări;

căştile ciudate. În dreapta, parte nereprodusă, pieptănătură de femeie şi ornament-pendulă enigmatic.)

29. ALART DU HAMEEL: *Elefantul armat.* A se compara cu *Elefantul asediat*, o stampă după un tablou (pierdut) de Hieronymus Bosch, cu caruselurile-elefant, cu figurile lui Antoine Caron.

30. NIKLAUS MANUEL DEUTSCH: *Die Peinigung des heiligen Antonius durch die Dämonen (Sfîntul Antonie şi demonii)* 1520, Berna, Kunstmuseum. Tortură; activitate intensă a călăilor. Demoni cu trompă şi nas falic; demonul din stînga, în picioare, poate fi comparat cu „însoţitorul" Cavalerului, la Dürer. În dreapta, sus, una dintre armele infernale, „îmblăciul" (destinat cărei „recolte"?). Mantia sfîntului este amestecată în hoardă, exemplu de ciorchine, de grup hibrid. „Larvele" nu cruţă nimic; hibridul „demoniac", monştrii înarmaţi compunînd acel „cinci de pică", cvintet infernal ori chtonian, asaltează şi supliciază omul în meditaţie. A se compara cu *Ispitirea sfîntului Antonie* de Mathias Grünewald (Colmar), unde sfîntul cu barbă, împotrivindu-se hoardei, este tîrît, tras de păr (mişcare inversă).

Desenul 4, (p.60) *Fîntînă* („Fons", „constantia in adversis"), gravură alchimică, B. N. Spaţii „imaginare"; puterea („Arbor") şi elixirul. Poate fi asemuită cu „Fîntîna cu trei jeturi" („Rosarium Philosophorum", 1550). Poziţia turnului, în dreapta, corespunde porţii „Europa"; elementele florale, din stînga şi dreapta, pot reprezenta, potrivit figuraţiei alchimice criptice, „Corpus" şi „Anima". Printre „plantele alchimice": salvie, isop, mintă sau răşină, busuioc, frag, limba-mielului şi *limba-boului*, schinel ...

Desen 5 (p. 161) *Triumful lui Vertumnus şi Pomona,* în HYPNEROTOMACHIA sau *Discours du Songe de Poliphile*, ilustrată cu compoziţii de MANTEGNA, gravate în lemn de JEAN COUSIN şi JEAN GOUJON; reeditare: ed. Payot, 1926, p. 119. La picioarele lor, o „pîlnie"; Pomona, zeiţa roadelor, ţine un corn al abundenţei. Vertumnus prezidează schimbările anotimpurilor. Carul de triumf este „tras cu funii alcătuite din ramuri şi frunzişe de către patru mari fauni cu coarne". La dreapta Pomonei, nimfe purtătoare de flamuri. Despre Mantegna, „Poliphilos", cf. André Chastel, *Art et Humanisme à Florence*, p. 36 urm.

monstrul între patru coloane („decor venețian"). *Bazilisc*, după Guido Perocco. „Demonul", reprezentat în profil, cu spinarea zbîrlită, aparține familiei monștrilor și hibrizilor. Botul căscat ar însemna că „fiara" e învinsă, că „răul" nu se mai poate manifesta în voie; ceea ce exprimă și figura feminină, întoarsă spre împărat.

22. ENGUERRAND CHARONTON (QUARTON): *Încoronarea Fecioarei*, 1453 (Villeneuve-lès-Avignon, Hospice, detaliu). Ospățul infernal, „țapul".

23. PIETER BRUEGEL: *Cerșetori* (Luvru). Infirmi, ologi. Figura din dreapta, mascată parcă, amintește de *Mizantropul* de la Muzeul din Neapole, 1565 sau 1568 (direcțiile sînt însă inverse).

24. PIETER BRUEGEL: *Operarea pietrei din cap* (Saint-Omer). „Chirurgi" și ajutoarele lor în acțiune. A se compara cu Hieronymus Bosch, *Vindecarea nebuniei* (Madrid, Prado).

25. PIETER BRUEGEL: *Uciderea pruncilor* (Muzeul din Viena). Pădurea de arme e asemeni unui fundal de impasibilitate. Butoiul cu cep, pe jumătate îngropat în zăpadă, din prim plan, amintește „obiectul călărit" din cadrul luptelor (butoi, într-o scenă de ispitire a sfîntului Antonie; se știe că butoiul apare și la Bosch, în *Studii de vrăjitoare* — de la Muzeul Luvru —, unde femeia de pe butoi ține oblic și în afară pîlnia-umbrelă.

26. PIETER BRUEGEL: *Dans țărănesc* (Florența, Galeria Uffizi). Atmosferă veselă, de chermesă, „nuntă"; „cimpoier" rezemat de copac; regina în fața flamurii, lîngă sorți. Un amănunt al costumului masculin ar indica virilitatea, proeminată (personajul din prim plan); detaliu obișnuit în „școala" lui Altdorfer (lanscheneți, războinici, călăi: *Martiriul sfintei Ecaterina*, Viena).

27. Copie de HIERONYMUS BOSCH: *Nașterea lui Christos* (Bruxelles; un alt tablou la Köln, Wallraff-Richartz-Museum; numeroase de taliidiferite: iarbă, fundal de stofă, pasăre, foc...) Cf. J. Combe, *op. cit.*, pl. 119, și Index, p. 104; Baldass, pl. 87 și p. 246.

28. BOSCH: *Purtarea crucii* (Anvers), detaliu. Bărbat cu gură de broască; oamenii bucuroși să profereze ocări;

căştile ciudate. În dreapta, parte nereprodusă, pieptănătură de femeie şi ornament-pendulă enigmatic.)

29. ALART DU HAMEEL: *Elefantul armat*. A se compara cu *Elefantul asediat*, o stampă după un tablou (pierdut) de Hieronymus Bosch, cu caruselurile-elefant, cu figurile lui Antoine Caron.

30. NIKLAUS MANUEL DEUTSCH: *Die Peinigung des heiligen Antonius durch die Dämonen (Sfîntul Antonie şi demonii)* 1520, Berna, Kunstmuseum. Tortură; activitate intensă a călăilor. Demoni cu trompă şi nas falic; demonul din stînga, în picioare, poate fi comparat cu „însoţitorul" Cavalerului, la Dürer. În dreapta, sus, una dintre armele infernale, „îmblăciul" (destinat cărei „recolte"?). Mantia sfîntului este amestecată în hoardă, exemplu de ciorchine, de grup hibrid. „Larvele" nu cruţă nimic; hibridul „demoniac", monştrii înarmaţi compunînd acel „cinci de pică", cvintet infernal ori chtonian, asaltează şi supliciază omul în meditaţie. A se compara cu *Ispitirea sfîntului Antonie* de Mathias Grünewald (Colmar), unde sfîntul cu barbă, împotrivindu-se hoardei, este tîrît, tras de păr (mişcare inversă).

Desenul 4, (p.60) *Fîntînă* („Fons", „constantia in adversis"), gravură alchimică, B. N. Spaţii „imaginare"; puterea („Arbor") şi elixirul. Poate fi asemuită cu „Fîntîna cu trei jeturi" („Rosarium Philosophorum", 1550). Poziţia turnului, în dreapta, corespunde porţii „Europa"; elementele florale, din stînga şi dreapta, pot reprezenta, potrivit figuraţiei alchimice criptice, „Corpus" şi „Anima". Printre „plantele alchimice": salvie, isop, mintă sau răşină, busuioc, frag, limba-mielului şi *limba-boului*, schinel ...

Desen 5 (p. 161) *Triumful lui Vertumnus şi Pomona*, în HYPNEROTOMACHIA sau *Discours du Songe de Poliphile*, ilustrată cu compoziţii de MANTEGNA, gravate în lemn de JEAN COUSIN şi JEAN GOUJON; reeditare: ed. Payot, 1926, p. 119. La picioarele lor, o „pîlnie"; Pomona, zeiţa roadelor, ţine un corn al abundenţei. Vertumnus prezidează schimbările anotimpurilor. Carul de triumf este „tras cu funii alcătuite din ramuri şi frunzişe de către patru mari fauni cu coarne". La dreapta Pomonei, nimfe purtătoare de flamuri. Despre Mantegna, „Poliphilos", cf. André Chastel, *Art et Humanisme à Florence*, p. 36 urm.

31. *Ispitirea lui Christos*, biserica din Plaimpied (Cher). Orientare insolită şi ştiinţă a pliurilor; „monstrul" serpentiform, inelat.

32. *Pitagora*, Catedrala din Chartres, portal regal, sec. XII, nişa din dreapta. A se compara cu *Aristotel*; a se observa ştiinţa faldurilor, în dreapta, sub braţ (mai puţin pronunţate şi torsionate decît la cealaltă figură: Aristotel), în concordanţă cu striurile şuviţelor de păr. Legenda lui Pitagora de pe portaluri şi la evreii alexandrini (asupra persistenţei sectelor şi misticismului astral, cf. Louis Rougier, *La religion astrale des Pythagoriciens*, P.U.F., 1959). — Să fie oare această faţă zîmbitoare şi sceptică cea a „inventatorului tablei"?

33. ENGUERRAND CHARONTON: *Încoronarea Fecioarei*, detaliu; Villeneuve-lès-Avignon. Opoziţii între diavol şi „ţap". „Mitra" devine bonetă ascuţită, conică. În stînga, pălăria cu boruri largi indică un demnitar ecleziast, dar este şi „scenă profană", ca la Hieronymus Bosch în *Omul alchimic* (Albertina) şi în *Grădina plăcerilor*, Cimpoiul (Prado), voleul din dreapta, *Infernul* (cf. Jacques Combe, *Bosch*, ed. 1946, pl. 83—96).

34. *Mensis September*, Septembrie, în Montfaucon, *op. cit.*, I, p. 36, pl. XII. La baza figurii o inscripţie (nereprodusă): AVSONII TETRASTICHON, al cărei înţeles ar fi (cf. trad. Montfaucon, p. 35). „Septembrie culege ciorchinii; în această lună cad roadele. Septembrie se distrează ţinînd în aer o şopîrlă legată de picior". La picioarele bărbatului, două cuve ori vase. Şopîrla, după Gubernatis, are rol de augur. Nodul de deasupra mîinii drepte ar putea fi semnul lui Ptah, arhitectul-artist, *ankh* ori nod al vieţii.

Desen 6 (p. 65) *Canopus*, în Montfaucon, *op. cit.*, II, vol. 2, pl. CLXXII (din seria de Abraxas, pietre gravate de către „vechii eretici", după BAUDELOT DE DAIRVAL). Gravură legată de gema zodiacală a Abraxas-urilor (CLXX), Zodiacul egiptean numit „al secundului Hermes", reprodus de A. Kircher (*Oedipus Aegyptiacus*, 1652—1654). Diferitele semnificaţii ale lui Canopus sînt cunoscute: stea (cu 5 ramificaţii la bază, distinctă de „scutul lui David"), din constelaţia Argo — ceea ce îndreaptă atenţia asupra corabiei Argonauţilor (mit alchimic) în căutarea Lînei de aur şi asupra Călăuzei. Potrivit zodiacului reprodus de Kircher,

Canopus este Aquarius (în diviziunea a II-a), figura aflîndu-se sub semnul hieroglific al Apei, repetat de două ori: liniile ondulate de la marginea cadranului zodiacal, înaintea cifrelor de diviziune (4, 5, 6, după Kircher). Vasul (conținînd „alimentul nemuririi", Aquarius) este enigmatic. Apa se scurge prin șase orificii (mamele, mai numeroase, la Canopus-ul reprodus de Kircher). Una dintre cărțile Cabalei indică traducerea cuvîntului *Bereshit*, care deschide cartea Genezei; acest cuvînt înseamnă: „El creă în șase". După unul dintre simbolurile universului cabalistic, anume cele patru cercuri ENSOF, centrul este „Lume de acțiune, Univers", iar ultimul înveliș (corespunzînd celui de-al patrulea inel al figurii Canopus, din care ies două „mamele") este „Lume de emanație". Așadar, apa primordială ar fi simbolizată de „valurile" care se varsă din urnă, din vas; iluminatul a devenit Urnă, receptacul al energiei creatoare cu care hrănește lumea. O altă semnificație se cere precizată, și anume cea care decurge din istoria lui Canopus, „un zeu vestit al Egiptului" (cf. Montfaucon, *op. cit*, vol. II, partea a II-a, p. 320 urm.): potrivit legendei, Canopus (Canobus), călăuză a lui Menelaus, era adorat sub forma unui vas funerar egiptean (în orașul ce-i purta numele, din Delta Nilului). Urnele funerare aveau orificii menite să asigure comunicarea morților cu cei vii. Aici, figura (un exemplu de complex de enigme figurate, ținînd de Cabală, Gnoză, astrologie, alchimie) ar putea avea următoarea semnificație: vărsătorul de apă (Aquarius); omul sublimat, renăscînd din „abis", fecundează lumea apelor Vieții noi; călăuză a celor ce caută și găsesc *lumina* (jos, în dreapta *stelei*, un semn vag zigzagat ar putea simboliza cea de-a unsprezecea *rună* Sal sau Sol = soare, și, datorită formei, zigzagul fulgerului — simbolizarea iluminării este vădită); Dumnezeu devenit om și călăuzindu-l pe om către lumină. Despre modelul eschatologic, profeția care devine *hristică*, cf. André Neher, *L'Essence du Prophétisme*, P.U.F., 1955.

35. *Arhitectură cu Sori* din Palmyra, îngropată în nisip (Palmyra, Siria). Astrologie și artă. Soarele, aici „rozasă", vestește viitorul.

36. BRUEGEL-COCK: *Căderea lui Simon magicianul* (1565). Conflict între știința ocultă și autoritate; în prim plan, exemple de răsturnare — lege a fantasticului și semn al „posesiunii".

37. *Scamatorul* (*Tarot de Marseille*, Carte de joc, I, *op. cit.*). Gruparea, proba; omul, prestidigitatorul; atribute: baghetă (baston), cuţit (amintind de spadă), piese (bani, pahar) şi instrumente de prestidigitaţie; pălăria, prin forma în „elice", în 8 orizontal, sugerează semnul infinitului; sfera — principiul materiei cosmice; masa — operaţiile. Definiţia scamatorului (*op. cit.*, p. 12); „omul în prezenţa Naturii, avînd puterea de a-i manipula influxurile". A se compara cu *Scamatorul* lui Hieronymus Bosch.

Desen 7 (p. 67) DÜRER: *Sfîntul Ioan şi cele şapte sfeşnice*, 1498 (Apocalipsul sfîntului Ioan). Fulgerări, Palate siderale, vechea eschatologie, miturile Vîrstei de aur, ideea de răsturnare urmată de o reînviere — toate se reflectă aici. Atribute: ochi (din care ies flăcări), sabie (ieşind din gură), carte (deschisă), stele (şapte, iradiind în jurul mîinii). După René Alleau (în *La Tour Saint-Jacques*, 1/1955/34), „Dumnezeu Focul revelează sfîntului Ioan Orele Omenirii".

38. *Saturn Mithriacul* (Arles, Lapidariul, inv. p. 375, provenienţă: Circul). Eonul mithriac, zeul Timpului (cf. p. 72); omul-zodiac, înconjurat de un şarpe. Semnele corespund părţilor corporale şi organelor. De jos în sus, în centru: Scorpion-Cancer, Leu, Taur. Într-o miniatură lombardă din secolul al XV-lea, un glob, conţinînd semiluna şi o figură umană, acoperă sexul, figura centrală fiind o femeie care ţine *cornul* cu mîna dreaptă; jos, între picioare, semnul Scorpionului. S-a statornicit o oarecare confuzie între Cancer şi Scorpion; prin *şopîrlă* este indicat de asemenea bestiarul celui de-al optulea semn (cf. *Mensis September*, pl. 34).

Desen 8 (p. 70) DÜRER: *Îngerul cu cheia abisului*, 1498 (Apocalipsul sfîntului Ioan), detaliu. Ceea ce era teluric (cf. p. 73) devine răzbunător. Abisul (*Abyme*, *Abyssus*, *Abgrund*) este şi *omphalos*, cel puţin în raport cu creaturile chtoniene. Din „groapa" abisului, Terra, ţîşneşte monstrul.

39. *Avram şi sufletele* (Rampillon, Seine-et-Marne, biserică, portal, detaliu al lintoului; M.H. 54949). „Sînul lui Avram"; grupul copiilor zîmbitori reprezintă parcă opusul, răsturnarea mitului lui Cronos.

40. BOSCH: *Cerşetori, calici, infirmi.* A se compara cu *Cerşetori şi calici* (Bettler), unde există un „suflător" în cîrje (Bruxelles, Cabinet des Estampes, în Baldass, 130). Izolarea figurii, a „modelului" hibrid. Tragicul natural este înfăţişat în şiruri cu aparenţă de stampe ilustrînd mai multe *Proverbe în acţiune* (legenda „Mulţi infirmi apucă pe căi piezişe, ocolind drumul drept pentru o pradă grasă"). Însemnele pelerinajului se adaugă figurilor ori instrumentelor celor în cîrje. Planşa poate fi socotită drept o pildă din *Viaţa calicilor în proverbe.* Genul va fi foarte răspîndit în secolul XVII.

41. CARPACCIO: *Sfîntul Ieronim în oratoriul său,* pe la 1502 (Veneţia, San Giorgio de Schiavoni). Noţiuni ce definesc locul: cabinet de lucru, interior de studiu, oratoriu, chilie. Condiţia solitarului; ascetul, sfîntul; liniştea meditaţiei şi deschiderea spre lumina naturală, în dreapta (fereastra dînd spre lume), în cabinetul de studiu. Detaliile din odaia înţeleptului, patron al umaniştilor, traducătorilor, sugerează o cultură compozită, cea a umanistului venețian (după Berenson), în mijlocul „cărţilor", manuscriselor şi obiectelor sale. „Părintele Bibliei latine" *(Vulgata),* reformatorul liturghiei, nu s-a retras încă în pustiu. Barbetul (din stînga), animal domestic, ar putea fi „înaintaşul" leului. Jos, în dreapta, o partitură (transcriere în Ludwig şi Molmenti, V. C., Milano, 1906, p. 167).

42. *Trecerea Mării Roşii* (Arles, Musée chrétien, detaliu, partea din faţă a sarcofagului paleocreştin). Armata lui Faraon înghiţită de ape. Edificarea, expediţia, Trecerea, adoraţia grupează fiinţe în mişcare. În faţă (porţiune nereprodusă): sora lui Moise, Maria profetesa, sunînd din „timpanon" (?) — prefigurare a Fecioarei. Este precedată de coloana luminoasă care le arată evreilor calea.

43. *Gemenii* (Arles, Lapidariul, detaliu din „Saturn Mithriacul"). Personajul zodiacal; Castor şi Pollux sau Dioscurii. Gemenii se raportează la însemnul lui Solomon, simbol al vieţii, aflat pe o gemă gnostică (cf. Abraxas şi Canopus) şi ilustrează o lege primordială: viaţa guvernează acţiunea contrariilor (simbolizată de „personajul" aflat într-una din adîncituri: cuplul). Potrivit lui Subba Row, Gemenii reprezintă „primul androgin: *Adam Kadmon sefirotic*". În alchimie, primul Adam se mai numeşte Mercur,

THOTH, THOYTH. Planetele Gemenilor: Mercur şi Apollo; printre înfăţişările mercuriene, Hermes trismegistul. Unul dintre Gemeni, cel lipit de coloană, atinge un instrument. Se ştie că micul Hermes (care îl încînta pe Apollo: personaj înrudit?) inventase *lira*, simbol al armoniei universale, după A. Nock.

44. *Selene culcîndu-se în Ocean*, între steaua de dimineaţă şi steaua de seară. (Marmură, a se compara cu *Tessères de Palmyre*. Luvru). Selene este personificarea Lunii. Tema lunii (cele două coarne depăşesc bustul, în stînga şi dreapta, unde se vede o stea). „Fecioara astrală", Virgo, a fost asociată Vîrstei de aur. Fecioara suită pe Semilună (p. 75) a fost în fel şi chip celebrată de alchimişti şi hagiografi, de sculptori (Innsbruck), care au exploatat o întreagă tematică. Cu barocul, fundamentul se schimbă; arhanghelul Mihail nu mai doboară un monstru; Fecioara tinde a fi înlocuită de Ana, Elena (v. Matej Vaclav Jäckel, la Praga), frumosul înger devine corpolent, iar suportul figurii pioase este, pentru Ferdinand Geiger (Praga), glob înconjurat de o formă serpentiformă. În aceeaşi vreme, odată cu apariţia unei arte presulpiciene, *ancora* îşi pierde semnificaţia veche, devenind „atribut creştin". Dispariţia figurilor şi simbolurilor de pe suporturi corespunde dezvoltării „barocului tumultuos", ca şi modificarea semnificaţiei simbolurilor, de aici înainte rupte de origine. Emblematica se refugiază în frontoanele laice ori senioriale. (Cf. V. V. Stech, PRAZSKA DOMOVNI ZNAMENI, Praga, 1955).

Desen 9 (p. 76). DÜRER: *Femeia Soarelui* (Sonnenweib) *şi balaurul cu şapte capete*, 1498 (Apocalipsul sfîntului Ioan). În stînga, „Fecioara" înaripată, cu diademă, stînd pe cornul lunii; în dreapta, fiara cu şapte capete, figură a haosului, e un exemplu de figură compozită, de hibrid, forme repetate frecvent.

45. *Figură zodiacală* (Arles, detaliu din „Saturn Mithriacul", cf. pl. 38); *Scorpionul*. Exemplu de ambiguitate, de dualităţi, simbol incipient. Hieroglifa Cancerului, 6 şi 9 faţă în faţă, pe orizontală, este imaginea procesului gestaţiei anterioare naşterii. Alte reprezentări: rac (carapace a sunetului, şarpe, tenebre, gestaţie), crab, scarabeu. Carapacea este învelişul protector; carapacea va deveni lăută în care răsună *sunetul*, putere primordială. Simbolizează

originea (de unde locul scorpionic, sexuat, pe care-l ocupă); semn al gestației; cel de-al patrulea semn al Tetragramei (cele patru litere sacre ce formează numele mut al Creatorului; cea de-a patra literă corespunde lui Jagrath, conștiința veghei). E asimilabilă *Oului* lumii. În privința locului, pe trup, a se compara cu „Serapis soare" (desen 10, p. 78) „Prin Cancer se efectuează coborîrea în generare" (Proclus, *In. Rem.*, II, 129, Kroll). Despre Scorpion, cf. André Barbault, col. *Le Zodiaque*, 1958.

46. *Soare* (Arles, Muzeul Réattu, vîrf de obelisc). Figură radială; Soarele cu față umană. Obeliscul încununat (altădată) de soare atrage atenția asupra monumentului-gnomon, asupra *casei timpului* măsurat de soare. După Moret, piramida este un simbol solar; după Louis Hautecoeur (*Mystique et Architecture*, ed. Picard, 1954, p. 147), obeliscul este simbolul razei solare.

Desen **10** (p. 78). *Serapis Soare* (gravură, în Montfaucon, *op. cit.*, sup. vol. II, p. 152, pl. XLII). Cursa soarelui sau cercul Zodiacului. „Serapis Soare": figură-cheie a cosmogoniei legate de Șarpe și Zodiac. Zeu egiptean, identificat mai tîrziu cu Pluton, Esculap, Jupiter. După Manethon și Timotei, Serapis era taurul sacru Apis (cf. J. Vandier, *Religion Egyptienne*, P.U.F., 1944, p. 152 urm.). La această figură se observă: cap, acoperit de un oboroc, șase raze; barbă și păr demne de Jupiter *(Infernus?)*; corp înconjurat de un șarpe al cărui cap se află deasupra tălpilor lui Serapis; umeri liberi. Omul ține coada șarpelui cu mîna stîngă (singura neocupată?), cot dezgolit. Patru spații, între încolăcirile șarpelui, douăsprezece semne zodiacale, trei în fiecare spațiu. Este figura marelui zeu Jupiter, Serapis Soare, invincibilul Serapis (cf. Louis Hautecoeur, *Mystique et Architecture*, *op. cit.*, p. 145, SOL INVICTUS). După Montfaucon (op. cit., p. 149), „Mithra era și el identificat cu soarele". Șarpele și răsucirile sale simbolizează „circuitele Soarelui în cursa lui dimprejurul semnelor Zodiacului" (*id.*). Ordinea semnelor după așezarea lor (de la cap, în fiecare din cele patru spații) este următoarea: a) Berbec, Taur (în centru), Gemeni (în dreapta); b) Cancer (deci, în această figură, pe coapsa dreaptă, nu pe sex), Leu (în centru), Fecioară; c) Balanță (aici nu apare), Scorpion (în centru, clar reprezentat), Săgetător; d) Capricorn,
 Vărsător (vas înclinat, țîșnitor), Pești. Mithra, „precum

Serapis, era identificat cu soarele" (Montfaucon, *op. cit.*, p. 151). Aşadar, figura este totodată: 1. Serapis (Jupiter, Soare, Pluton, Esculap); 2. Mithra, zeul timpului. Se cunosc mai mulţi Mithra cu cap de leu, o figură (statuia din Merida) şi o alta (relieful din Modena) cu bot de leu pe piept. Datorită studiilor despre gnoză s-a descoperit în religia lui Mithra un bizar zeu al timpului: Aion, Kronos, *leontocephalos*. La Aion-ul (Aeon) orfic (relieful cu Phanes, Modena), deasupra capului: partea superioară a *oului cosmic* (de unde a ieşit; sub picioare, partea inferioară a aceluiaşi ou: pămîntul). Flăcări (echivalînd „razelor" lui Serapis?), ieşind din ambele părţi, sugerează că e „născut din lumină şi foc". Alte trei figuri ilustrează tema: 1. Aeon înaripat al cultului mithriac: şarpe cu cap de leu (Florenţa, Uffizi); 2. Aion cu Zodiacul (Vatican, Museo profano): cap de leu, semnele Zodiacului pe corp; 3. Statuia lui Cronos mithriacul sau timpul infinit (Biblioteca Vaticanului): personaj nud cu cap de leu, Timpul devorează totul; corp încolăcit de un şarpe: „drumul sinuos" al soarelui pe cer; patru aripi: simbolul Vînturilor. Exemplu de divinitate panteică. Acumulare de simboluri, supraîncărcare: dovezi de barochism, de oarecare pierdere a sensului sau de religiozitate compozită.

Desen **11** (p.79). *Horoscopul lui Antiohus din Commagene* (Nemrud Dagh, 98 î.e.n.) în Franz Cumont, *Religions Orientales*, ed. Geuthner, 1929, p. 115, fig. 8. Genitură regală; leul acoperit şi înconjurat de stele este simbolul care reuneşte: semiluna, planetele (figurate deasupra animalului, cu numele lor: Marte, Mercur, Jupiter). Între Mithra şi leu există o corelaţie: iniţiatul trebuia să urce şapte trepte; Leul *(Leo)* corespunde celei de-a patra trepte. Leii sînt iniţiaţi de rang înalt.

Desen **12** şi **13** (p. 80). *Leu „muşcînd" o albină* şi *Leu şi albină* (în Montfaucon, op. cit.). Despre leu, „ipostază personală" a zeului Dionysos, cf. J. Ph. Lauer şi Ch. Picard, *Statues ptolémaïques*, 1955, p. 233.

47. *Fructul oprit* (Orvieto, Domul, Detaliu — primul pilastru). Apa „la rădăcina pomului" Ispitirii (cf. p. 81); cele patru fluvii: Pichon, Guihon, Hiddegel, Eufrat. Figura reuneşte: arborele, şarpele, fructul (smochină).

48. *Cavaler şi Melc* (Avignon, Muzeul Calvet, plafon, detaliu). Lupta Cavalerului cu Melcul (cf. p. 83). În simbo-

lica medievală Melcul reprezintă Lenea, Accedia *(Accidia)*, ciudata lene a Evului Mediu, „caracteristică spiritelor melancolice", după Tolnay (pe care o regăsim la Bruegel, în *Desidia*, 1558, în *Friedländer*, pl. 34). Despre simbolul cochiliei, cf. Bellini, *Calomnia*.

49. *Neptun* (în Montfaucon, *op. cit*). Zeul apei (cf. p. 81), identificat cu Poseidon. Figura asociază tridentul și monstrul. Cu o lovitură de trăsnet, Poseidon făcuse să se reverse o „mare" peste Acropole (o fîntînă de apă sărată, după Pausanias). El stăpînește marea.

Desen 14 (p. 83). *Ancoră* (în *Alciat, op. cit.*, p. 174, *Prințul*). Delfinul în jurul ancorei (cf. p. 83).

50. *Ușă alchimică* („scuar din Piazza Vittorio Emmanuele din Roma") a marchizului Palombara, Adept. Ușa îngăduie pătrunderea revelației. Are deasupra *globul crucifer* și e înconjurată de semne și inscripții „care alcătuiesc materia unui tratat voluminos" (E. Canseliet, *Deux Logis Alchimiques*, p. 19).

51. *Adorația pruncului* (Avignon, Muzeul Calvet, Școala de la Avignon, sec. XV). În prim plan, „tabla de șah", „suport al gestualității" (cf. p. 85); ținuta personajului hieratic.

52. SIMONE MARTINI: *Guidoriccio Ricci da Fogliano* (Siena, Palazzo Comunale, frescă, detaliu). Vedere de „orașe"-fortărețe; „nevoia de crenelare" (cf. p. 85). Despre cetățile ideale, priveliștile în perspectivă ale peisajului urban, cf. André Chastel (L'Oeil, 36, 1957, 32—37).

53. CARPACCIO: *Moartea sfîntului Ieronim* (Veneția, Scuola degli Schiavoni). Arbore-furcă, craniu și aghiazmatar (p. 87) în stînga: tema „deșertăciunii" (în tratarea căreia nu lipsește umorul: craniul se află deasupra aghiazmatarului). În față, în centru, o șopîrlă ține „plăcuța" cu data și semnătura. Punctul de observație ideal: locul din fața bisericii.

Desen 15 (p. 86). *Monstru* (în Aldrovandi, *Monstrorum Historia*, Bononiae, MDCXLII, *Praesagia*, p. 364). Deasupra figurii, inscripția: *Monstrum alatum, et cornutum instar Cacodaemonis* (Monstru cu aripi și coarne, asemeni Cacodemonului). Monstrul și fiara cornută (p. 85; cf. Dü-

re: *Cavalerul, moartea și diavolul*, 1513). Tema cavalcadelor și însoțirilor, a Amenințării. A trecut epoca „Miracolelor" și a spaimelor pe care monstrul le provoca în toată voia.

54. ENGUERRAND CHARONTON: *Încoronarea Fecioarei* (detaliu). „Demonul", bizar radializat, atacă. Despre demonul cu coarne, prevăzut cu aripi la umeri, care înhață și ține, Cf. M. Didron, *Iconog. chrétienne*, p. 283.

Desen 16 (p.86). JACQUES CALLOT: *Măștile — Balli* (Francischina — Gian Farina, Bonbardon — Grillo, 1621), *Țiganii* (1621), *Cocoșații* (1622) sporesc numărul exemplelor de personaje în mișcare, de lupte, mascarade și farse. Evoluția începe de la *Capricii* (primele planșe datînd din 1617). Rețeaua altercațiilor; umor; știință a grotescului; corpul-sperietoare (cf. p. 88) și siluetele bondoace. Masca va deveni mascaron.

Desen 17 (p. 87). Fronton vestic al Templului Gorgonei (Corfu), detaliu (în Léo Frobenius, *Histoire de la civilisation africaine*, ed. Gallimard, 1936, p. 86). Prin caracterul ei compozit și contrastele conținute, figura (din centrul frontonului) atrage atenția asupra atitudinii și rolului leului. Cele trei „capete" — masca e centrală — țin de tema Gorgonei. Mișcarea figurii centrale ar corespunde, după Frobenius (*op. cit.*, p. 85), „unui motiv specific solar, svastica". În figura îngenuncheată identificăm un zeu. Tot după Frobenius, putem urmări transformările leului „sub influența raporturilor sale cu pasărea și omul-svastică". Despre gesturile divinității (p. 87). Îndeobște, Gorgona are limba scoasă: simbol falic, analog *fascinus*-ului latinilor. Scutul-Gorgonă va deveni figură alegorică („intarsiata": v. desenul atribuit lui Botticelli, Palazzo ducale, Urbino).

Desen 18 (p. 88). *Tinere „cioptrțite" de fiul focului și de fiarele sălbatice* (*Visul lui Poliphilos*, *op. cit.*, p. 266) , detaliu. Fiul focului: „călău", Eros înaripat, purtînd spadă; scenă cumplită — Carnaj, masacru. Substrat alchimic; „animalele"; „dragon" înaripat, leu, lup, cîine, acvilă, corb, gaie, vultur.

55. MEMLING: *Lucifer* (Srasbourg). „Ghidul" iconografic, în acest conflict al puterilor, se numește Demon, Satana, Lucifer. Reîntîlnim laba în formă de trident, înfiptă în prada umană, masca, faciesurile cu colți — pe par-

tea inferioară a abdomenului ori pe abdomen (ca la Chartres).

Desen 19 (p. 90). *Dragon* (*Visul lui Poliphilos, op. cit.*, p. 33). „Șuieratul unui șarpe"; „un dragon minunat și fioros, ale cărui maxilare făceau zgomot", vrea să-l devoreze pe Poliphilos (*id.*, p. 32).

56. FOUQUET: *Adorația Magilor*. Staulul, cu o deschizătură în partea dreaptă, sus, pentru a pătrunde lumina, Raza. Simbol identic în *Arca*, altă construcție a regenerării; în „Hanul" din *Omul alchimic* (Hieronymus Bosch, Albertina).

57. FOUQUET: *Adorația păstorilor* (Chantilly). Staulul: în centru, spre stînga, se înalță o coloană-trunchi, mai reliefată în *Pompei în templul din Ierusalim* (B.N.). În interiorul staulului-templu, în zona luminată de Rază — îngeri. Această zonă poate simboliza (după Philon, *Quaest. Ex.*, II, 79) partea cerului străbătută de planete. În *Nașterea* provenind din Muzeul morav din Brno (aflată într-un muzeu din Berlin), atribuită lui Albrecht Altdorfer (Benesch datează lucrarea între 1531 și 1537), eclerajul ireal, multiplele surse de lumină sînt astfel concepute încît să pună în valoare arhitectura ciudată, cu o coloană în mijloc, ușor descentrată, ca la Fouquet. Disimetria favorizează cadrajul tradițional al grupului, bărbatul și femeia aici despărțiți de coloană.

58. AMBROGIO LORENZETTI: *Un oraș la țărmul mării* (Siena), Pinacoteca; în Carli, *Peinture siennoise*, p. 117). Oraș circular, forma cea mai prielnică apărării; „centre" ale lumii; meandrele unui oraș fortificat.

59. *Arenele* (Arles, Bouches du Rhône, vedere de sus). Arene și gradene, în oraș; Circul: imagine a universului (cf. Merlin-Poinssot, Mél. Picard, II, 734); „arena e pămîntul" (Louis Hautecoeur, *Mystique et Architecture, op. cit.*, p. 168).

60. *Amfiteatru în secolul XVIII* (Arles, gravură de Guibert). În interiorul arenelor, construcții (mici personaje în dreapta, în spațiul liber). A se compara cu pl. 59.

61. EL GRECO: *Toledo*, pe la 1609 (Priveliștea orașului; Muzeul El Greco, Toledo; în Ludwig Goldscheiner,

El Greco, Londra, 1938, nr. 224). Vedere de sus; axele posesiunii noastre; problemele arhitectonice și spațiul: triangulație prin personaje. În dreapta, planul orașului creează o altă masă; opoziție între planuri și unghiuri de vedere.

62. *Ornamente împletite* (poartă și cadru de poartă, Biserica Urnelor, în SOGN). Cea mai veche poartă de lemn păstrată în Norvegia (aprox. 1050). Animale și liane împletite. Ornamentație în S și în 8, spire. Motive decorative de apărare și protecție (împletituri, „coarne", animale), labirint ornamental (cf. p. 94). Unul dintre cele mai uluitoare exemple de ornamente împletite îl oferă plafonul din Salla delle Asse (Palazzo Sforza din Milano), decorat de Leonardo da Vinci (reprodus în: René Chastel, *L. de V.*, *Traité de la Peinture*, Club des Libraires de France, 1960, p. 163). Despre bolta arborescentă, cf. J. Baltrušaitis, *Aberații*, ed. Meridiane, 1972, fig. 48, p. 84.

Desen 20 (p. 95). *Arabescuri fantastice* (Bracelli, *Capricii*, 1624). Figură asemănătoare (*bărbatul* este mai bătrîn) în BOAISTUAU, *Histoire prodigieuses*, 1560, cap. XXXVI. A se compara cu *Arborele cu miei* de Jean de Mandeville, Augsbourg, 1481 (J. Baltrušaitis, *Evul Mediu fantastic*). Ecartelajul propitiatoriu (p. 95); supliciu, „povești" crude.

63. *Cap compus* („arcimboldesc", „școala" lui GIUSEPPE ARCIMBOLDO; școală flamandă, 1561?; în Legrand și Sluys, pl. 35). Trecerea de la hibrid la o construcție care amalgamează regnurile. Un exemplu de montaj (cf. p. 96). Chip-fruct, fără peisaj fantastic, ca în *Cap omenesc uriaș* (Durban, col. FC. E. Wintle, în Benno Geiger, pl. 21). Capetele izolate sînt din ciclul „Vară" (1563, Muzeul din Viena), și „Iarnă". Descendența celor patru Elemente, cf. Heinrich Göding (?), în Legrand și Sluys, pl. 15.

64. GIOVANNI DI PAOLO: *Madona cu pruncul* (Siena, Pinacoteca). În dreapta aureolei, oraș-fortăreață; personaj hieratic și atribut al puterii (cap încoronat, cf. p. 97), Cercul („coroanei luminoase") se află la înălțimea orașului. Ne putem gîndi la o trecere de la capul crenelat (Serapis) la coroana de aur sau la o dedublare. Capul crenelat figura într-o *corona*.

(Desen 21, p. 96) *Efigie* (pecete pe o plăcuță; *Tessères de Palmyre*, pl. LXXXVIII, 40). Serapis, zeu principal al

infernului (Amenti); *modius*, oboroc (p. 97), ciclul capului încoronat.

65. *Războinic* (placă de bronz, Nigeria; Muzeul Rietberg, Zürich). Pe o poartă: ostaş înarmat cu arme grele (p. 99). A se compara cu „gornistul“ (Hornblower, în Leon Underwood, *Bronzes of West Africa*, Londra, 1949, pl. 34), care poartă un colier cu cîrlige.

66. *Mercurio* (Veneţia, Scuola di S. Rocco, sala sup.) de FRANCESCO PIANTA cel Tînăr (sec. XVII). Obeliscul, atlantul, Mercur (p.100). Se observă caduceul (sus, pe piept, deasupra braţului), prelungirea corpului-soclu printr-un „sul de pergament“ desfăcut, descifrat de către Enrico Lacchin (1930).

67. TIŢIAN: *Prezentarea Mariei la Templu* (Veneţia, Accademia). „Maria Mică“. Obelisc cu sferă în vîrf, în stînga; peisaj: în fundal, muntele Cadore („Marmarole“). Distanţa străbătută e un semn al forţei (pp. 100), al rangului. Treptele (p. 101), o frumoasă scară veneţiană, contrastează cu peisajul, regularitatea şi orizontalitatea treptelor se opun construcţiei arhitecturale, coloanelor. La nivelul cel mai înalt, locul din faţa templului, personajele par imense. Aşteptarea „minunii“ (care şi-a schimbat sensul): copiii, nu monştrii chtonieni, sînt „făcători de minuni“.

68. *Statui, capiteluri şi socluri ale marelui portal* (Biserica Saint-Gilles). Statuia se înalţă pe „monstru“, leul (p. 102), în stînga. În Psihomahii (Catedrala din Strasbourg), — lupta virtutilor împotriva viciilor (Mantegna), lupta sufletelor, lupta dintre bine şi rău — figurile celeste doboară personaje laice. Aici, Apostolii (Ioan, Petre; Iacob al lui Alfeu, Paul — cele două statui din dreapta; în fotografie: stînga), stau pe „lei“ ghemuiţi, iar aceştia sfîşie cu ghearele, devorează oameni şi animale. Manuscrisele ilustrate ale *Psihomahiei* lui Prudenţiu (cf. Emile Mâle, sec. XII, Louis Réau, *Iconographie*, I, p. 175 urm.) i-au inspirat pe artişti. Sub leii şi coloanele din prim plan, patru „medalioane“; „Centaur“ şi Sirenă, cu ornamente împletite (friză): cf. capitel geminat, Muzeul Augustinilor, Toulouse. Centaurul amalgam de om şi cal: *(semicaballus homo)* — aruncă săgeata spre Capricorn (sub leu distingem un caprid). Medalionul alăturat este, probabil, o ilustrare a Centauresei care

alăptează (ca la Magdeburg), hibrid cu opt mamele. Centaurul țintește Cerbul, „simbol al lui Christos ori al catehumenului" (L. Réau, *Iconographie de l'Art Chrétien*, P.U.F., 1955, I, p. 19).

Desenul 22 (p. 99). FRANÇOIS DESPREZ: *Figură compozită* (*Songes drôlatiques de Pantagruel*, Paris, 1565). Țîșnire neașteptată în care simbolul virilității implică mai multe corolare enigmatice (*Anatomie du Carême—Prenant*, cartea a IV-a, cap. XXXI): picior încălțat, întors, figură caricaturală sau „alchimică", sciapod; nas (falic, turgescent, cu figurarea lucirii); „arme". — *„Puis, armé comme un jaquemart, Au côté tranchant braquemart"* (Scarron). A se compara „coiful", cizma și pintenul cu *A noua cheie a lui Basilius Valentin*, pictură pe mătase, sec. XVII, în *L'Art Magique*, Club Français du Livre, 1957. Pe piciorul „suspendat" se află o pasăre (din bestiarul Operei). La bază, într-un cerc, „șerpi" (Athanor). CHEIA IX, Revoluția Planetelor și a Culorilor, a noua figură e definită de către Eugène Canseliet (*Les Douze Clefs de la Philosophie*, 1956, p. 185): „Manifestare singulară a celor două principii, mascul și femel, oferind schema globului crucifer, simbol astronomic al pămîntului" (întîlnit și în *Mizantropul* lui Bruegel) și „dînd în același timp iluzia mișcării caracteristică flăcării rotite". „Cele trei inimi interne, prevăzute cu gîturi de lebădă, simbolizează sulful aliat cu inseparabilul său mercur". Să-l reprezinte această figură pe *Marte*, priceput în treburi războinice și „exercitînd o anume putere prin văpaie"? Marte pare orientat spre foc. El ar folosi *ligamentul* dintre foc și apă, copula și ligamentul dintre cald și umed: Sarea. Or, după Esprit Gobineau de Montluisant (*Explication des Enigmes et Figures Hiéroglyphiques*, în Claude d'Ygé, *Nouvelle Assemblée des Philosophes Chymiques*, Paris, 1954, p. 179): „Sulful, Mercurul și Sarea universală — celeste —, sînt adevăratele *principes principians* ale genezei tuturor lucrurilor."

69. *Himeră* (Paris, Notre-Dame). Himera, în postură de sfinx, devorează (p. 103) „grăunțele" de pe o tijă falică, arcuită. Se știe că *ciorchinele*, strugurii din Canaan reprezintă prototipul botezului, potrivit Bibliei (cf. Hieronymus Bosch, *Ispitirea sfîntului Antonie*, Lisabona, una dintre scenele de pe turnulețul din colț).

70. BRUEGEL-COCK: *Sfîntul Iacob și Ermogene*, detaliu. A se compara cu: Bruegel-Cock, *Căderea lui Simon magicianul*, pl. 36. Se cunoaște tabloul lui Hieronymus Bosch: magicianul Ermogene poruncește demonilor să-l prindă pe sfîntul Iacob (Muzeul din Valenciennes). Titlul operei lui Bosch (după J. Combes, pl. 120): „Sfîntul Iacob din Compostella și magicianul". În imaginea aceasta, sfîntul Iacob se împotrivește vrăjilor (Ermogene, așezat, poartă boneta conică, sau falică, a magicienilor, „fii ai lunei", înclinată spre stînga, în opoziție cu cea a „îngerilor mithriaci"; se observă un ciudat cap radial, cu gură-semilună, cu brațele ridicate, deasupra bonetei, ca niște coarne). Felurite ilustrări ale răsturnării (un semn de „posesiune"), jos, în stînga, și sus, dedesubtul norului (mișcări echivoce).

71. *Globul olimpian*. Adunarea zeilor. Pe cartuș (la stînga, în mijloc) se citește: TOMASO VINCIDOR DE BOLONIA. H. COCK. Compoziția circulară figurează o imagine a creațiunii. Despre „festinul zeilor", cf. Henry Bardon, 1960.

72. *Casa plăcerii*, plan general, de Claude-Nicolas Ledoux (în Marcel Raval, C.-N. L., comentarii, hărți și schițe de J. Ch. Moreux, *Arts et Métiers Graphiques*, 1945, p. 201, fig. 247). Triumful dragostei: cetatea sferică, templul. Planul acestei case ciudate înfățișează un pătrat mare, cu latura de 200 m, și patru pătrate mici, cu latura de 30 m, dispuse în colțuri. În centru, o figură „radiar-concentrică" în care se înscrie, jos, o formă falică (analoagă în *Porticus lugentium* din Cîmpul lui Marte, realizat de Piranesi). În jurul galeriei circulare, se răspîndesc radiar douăsprezece pavilioane în formă de megaroane. Despre „Templul consacrat dragostei", *Oikema*, cu un simbolism înrudit, cf. Ledoux, *op. cit.*, pp. 64—65, 203 (fig. 250—251).

Desenul **23** (p. 107). *Monștri marini* (în Aldrovandi, *op. cit.*, p. 354). *Monstra Niliaca Parei*. A se compara cu: Conrad Gesner (Zürich, 1560), „Monștri" (ilustrații la Ambroise Paré, *Monstres et Prodiges*, ed. Malgaigne, Club Français du Livre, 1954, p. 167 urm.). Interferența simbolicilor dă hibridului o pondere neliniștitoare.

Desenul **24** (p. 108). *Potopul*. Obsesiile sfîrșitului, ceziunii timpului (antediluvian, după Potop). Simbolul Arcei (a lui Noe, *tebah*: o „ladă" uriașă din lemn de salcîm,

dată cu smoală, un fel de casă plutitoare cu trei caturi), al Corăbiei este la fel de complex ca şi al Templului, ori al *Arborelui*, Athanor (stejar scorburos).

Desenul **25** (p. 109). DÜRER: *Fiara cu coarne de miel* (1498) (Apocalipsul sfîntului Ioan; cf. Scherer, *op. cit.*, p. 177). A se compara balaurul (fiara) cu cel din „Curtezana din Babilon" (Scherer, p. 178). Fiara cu şapte capete şi zece coarne, zece diademe (Apocalipsul, XIII, 1 şi 2). „Şi s-au închinat balaurului, fiindcă i-a dat fiarei stăpînirea; apoi s-au închinat fiarei, zicînd: Cine este asemenea fiarei ...?" (XIII, 4).

73. HIERONYMUS BOSCH: *Ispitirea sfîntului Antonie* (Lisabona), voleu. Solitarul, leşinat, sprijinit (p. 110). Cf. André Chastel: *La Tentation de Saint Antoine ou le Songe du mélancolique*, Gaz. des Beaux-Arts, 1936.

Desen **26** (p. 112). *Satiri* (Poliphilos, *op. cit.*, p. 227). Boul este călărit de un bărbat gol, „care ţine în mînă o vergea" *(op. cit.)*; pe crupă o femeie nudă, o nimfă, ţine un văl (al zeiţelor?) arcuit. Satirul din dreapta, pronunţat falic, ca şi vecinul lui, ţine cu o mînă taurul de corn şi cu cealaltă „o năpîrcă" (se văd două capete şi două corpuri; nimfa se trage înapoi); celălalt satir ţine un „mănunchi de verdeaţă". Partea posterioară a boului se termină printr-un frunziş „rotunjit".

74. H. COCK: *Venus şi Bachus*, 1556. Escorta: sub semnul „celui care scoate din minţi femeile, Gynaimanes"; frenezia orgiastică, agitaţia „bahică"; lupta burlescă, dezgolirea personajului (p. 111): satiri, însoţitorii lui Bachus; menadă, în transă, cu capul înclinat şi gura deschisă; zeii agreşti; nas cîrn, turtit; ţapul: urechi, coarne, picior, coadă; închinătorii vinului: burduf, cupă (purtătorii de burdufe). Oameni sălbatici, după Mannhardt: satiri, sileni, centauri — demoni cabalini.

Desen **27**, (p. 112). BRACELLI: *Personaje compozite* şi *Personaje lamelare*. („Bizarie", *op. cit.*, 1624; cf. il. nr. 83).

75. VITTORE CARPACCIO: *Triumful sfîntului Gheorghe*, pe la 1507 (Veneţia, San Giorgio de Schiavoni), detaliu. Sfîntul Gheorghe, cu sabia scoasă din teacă. Balaurul (în triunghiul pieţei triumfurilor), un termen al cosmogoniei

ermetice şi ale hibridului (p. 115). Aparţine Bestiarului Marii Opere (cf. Fr. Basile Valentin, *Les Douze Clefs de la Philosophie, op. cit.*, p. 251). La dreapta şi la stînga: mulţimea. În fund: templul — inspirat, după Pompeo Molmenti, de opera lui Breydenbach *Pelerinaj la sfîntul mormînt al lui Hristos de la Ierusalim* şi de xilogravurile lui Reuwich, Mainz, 1486.

Desen **28** (p. 114). *Om-peşte* (cf. François Desprez, *Songes Drôlatiques*, 1565). Unde excesul duce la parodie. Personaj purtînd arme ciudate: sabie scurtă, „lance-pinten"; mustaţă bifurcată („bigotul"), vas (caricaturizare a paterei). Ce fel de cinstire i se putea aduce „divinităţii acvatice" şi terestre pe malul elementului — apa — pe care îl apără?

Desen **29** (p. 114). A. (Figura de sus). *Urechi-mitene.* — Transcripţie în P. Lacroix; analogie cu gravuri din *Prodigia* — Cronica din Nürnberg de Schedel (1493). Urechile mari (în Pliniu): Sciţii (la Vézelay), Descendenţa monstruoasă (p. 121). Urechi mitene, specifice confreriei burleştilor. — B. (Figura de jos). *Hibrid cornut* (cf. nota precedentă). Personajul cu copite despicate se află în poziţia Creatorului, bufon (cf. desen 33 jos, în dreapta) care sprijină, vesteşte. Figurile din *Prodiges* au cunoscut o mare vogă în secolul al XVI-lea, de la Julius Obsequens, *Le Livre des Prodiges*; sau Obsequent: *Des Prodiges*, Lyon, 1555, 50 de figuri gravate în lemn (obiectul unor „repetiţii" numeroase), atribuite lui Bernard Salomon, numit Micul Bernard.

Desen **30** (p. 115). DÜRER; *Cei zece mii de martiri* (1500—1504). Supliciile şi jocul armelor (p. 116). De comparat cu: *Martiriul celor zece mii de creştini sub domnia regelui Sapor din Persia* (Muzeu din Viena; în Scherer, p. 37); 2. Carpaccio: *Crucificaţii de pe Muntele Ararat* (Veneţia, Accademia); cf. nr. 18. Scenă mişunătoare, exemplu de cruzime, de încrîncenare (jos, în dreapta, torţionarul cu sfredelul).

Desen **31** (p. 116). *Focul.* „Cronică" de S. Munster. Scenografia terifiantă ; imperiul Focului. Moarte şi Înviere. „Tu vei despărţi Pămîntul de Foc ..." (Hermes trismegistul). Lumina este ritualul înaltei iniţieri. Paracelsus afirmă, în introducere, că al său *Pronostic* se întemeiază „pe Cabală, mama şi leagănul astronomiei" (astrologiei). Divinaţia prin

metode „cabalistice" poate da o cunoaştere *directă* a forţelor ascunse care acţionează în natură. Încrucişarea celor două cicluri înglobează cea de-a doua jumătate din ciclul „Focului" şi prima jumătate din ciclul „Pămîntului".

Desen **32** (p. 117). *Sphinz* (Alciat, *op. cit.*, p. 232). Ignoranţă. Personaj păros (p. 116). Semn de aroganţă (după Alciat): „picioare de leu avînd acest monstru". Prudenţă, Soare la intrarea templelor. A se compara cu Sfînta Maria Egipteanca, „pletoşii", din familia Omului sălbatic, „Regelui monstruos". Despre *Omul sălbatic* (Wilder Mann), alt tip de păros, şi licornul călărit (temă alchimică), cf. Monogramistul E.S., *Grosseren Kartenspiels* (1463, C.G. Jung, *Psychologie und Alchemie*, Zürich, 1952, p. 603, fig. 250). Alte figuri de păroşi în: Boaistuau, *op. cit.*, pp. 11, 14, 44 *(Satyres ou Incubes, Faunes et Sylvains)*.

Desen **33** (p. 120). *Despre crearea şi aşezarea dintîi a pămîntului şi a mării*. „Sfînta scriptură arată cum la început pămîntul a fost acoperit şi înconjurat ..." În ovalul mare, la dreapta, cerb, licorn (simbolizîndu-l cînd pe Christos, cînd pe Satana, după L. Réau, *Iconogr.*, *op. cit.*, I, p. 118). — Unicorn, Nicorn (bivolul Psalmilor, 91, 11). Cf. Réau, I, p. 89 urm. Compoziţia „ovoidă" este larg folosită în gravurile cosmografice şi alchimice, ca în: Pierre Apian („cosmografie" completată de Gemma Frison, 1581, pl. *Vînturile*).

Desen **34** (p. 122). *Monstru marin*. Iona (?) sau Leviatan (?). (Gravură anonimă). Devorator. Conflict, pluralitate a formelor şi antagonism; multiplicitatea avatarurilor (p. 122). Iona înghiţit de „balenă" ar fi o „prefigură a punerii în mormînt" (L. Réau, I, p. 415). Iconografie, în Réau, pl. 29, p. 415 urm. Leviatan (sau Rahab): sinteză de animale acvatice mitologice; valoarea „oraculară", profetică, a monstrului.

76. *Apostol şi monstru*. (Arles). Tradiţia grupului arhitectonic: statuie-coloană-piedestal ori soclu. Bază „hagiografică" (monstru călcat în picioare). Scenele „monstruoase" (p. 123); monstrul sacrificat (p. 126), învins. A se observa spiralele de pe pîntecele monstrului, ghirlandă labirintică.

77. *Stăpîna animalelor* (Luvru, statuetă din Beoţia, sec. VIII î.e.n.). Figură asemănătoare: „Idol cu picioare

articulate". La gît, svastica; aici, „roata solară". Idol-clopot din epoca geometrică.

78. *Loc de procesiune în Babilon.* În fund, poarta lui Iştar (570 î.e.n., Muzeul din Berlin). Şirul de monştri alcătuieşte o gardă (p. 129). Despre „lei", simbol al avertizării, cf. G. Olivier Beigbeder, *La Symbolique*, 1957, p. 94. Despre zeiţa războiului şi a dragostei, templul descoperit, cf. André Parrot, *Sumer*, 1960, pp. 59—188, 278—282.

Desen 35 (p. 129). *Poarta lui Iştar*, plan (în André Parrot, *Archéologie mésopotamienne*, ed. Albin Michel, 1946, fig. 37, p. 183). Iştar: cea mai importantă zeiţă (din vechiul „Babilon"), Astartea, Astaroth; zeiţa dragostei, vieţii, naturii, dătătoarea rodniciei. Templele ei erau locuri de prostituare rituală.

79. *Leii de la Arsenal* (Veneţia). Păzitorii Porţii (p. 130). Despre leul *întins pe labe*, descoperit de Mariette, cf. J. -Ph. Lauer şi Ch. Picard, *Les statues ptolémëiques du Sérapieion de Memphis*; 1955, p. 18.

80. *Leu din San Marco* (Veneţia). Definirea obişnuită a leului: August, Vară, Soare, Pămînt (în sens alchimic). Curaj, Forţă, Clemenţă, Mărinimie, Demnitate regală, Simbol al regalităţii, al Păzitorului şi Stăpînului locurilor de trecere. Monştrii înaripaţi, păzitori (p. 130), protectori.

81. *Canopă „con sedia di bronzo, la testa è di terracotta"* (cu soclu de bronz şi cap de teracotă) (Chiusi, Muzeul etrusc, sec. VII şi VI î.e.n.). Vas de incinerare antropomorf. Enigma canopelor etrusce; personajul-urnă (p. 131). Forma e asemănătoare cu aceea a vaselor cu cap de cucuvea, găsite în „al doilea oraş preistoric de pe colina Hisarlîk" (în Henri Schliemann, *Ilios*, 1865, nr. 179, 180, 181, pp. 385 — 386), unul dintre ele (nr. 180), avînd doi sîni de femeie şi două excrescenţe laterale în formă de aripi sau braţe-coarne. Vasele de formă umană, urnele cu figuri, de tip crete, decoraţia urnelor sepulcrale, sînt răspîndite în civilizaţii diverse („pommerelleniene", egipteană, villanoviene — în Vetulonia, la Muzeul din Florenţa). După Virchow (în Schliemann, p. 387, nr. 2), o serie de tranziţii poate fi urmărită de la urnele cu bonetă la urnele cu urechi — „din provincia Pommerellen pînă la fluviul Oder".

82. *Canopă cu figură* (Chiusi, Muzeul etrusc). Figură dubitativă; cenuşă (p. 131) şi contaminarea titanică. Exemplu de operă criptată, „dactilologică": degetul mare ridicat, palma închisă, mîna stîngă dusă la gură. La Harpocrate, cea dreaptă (simbol al tăcerii?). Cf. Montfaucon, *op. cit.*, II, p. 300 urm., pl. CXXIII. — Zeii trebuie cinstiţi prin tăcere.

83. *Capitel*, „animale fantastice", sec. XII (Saintes, *Charente Maritime*, biserica Saint-Eutrope, MH. 56237), detaliu. „Phoenix" (p. 131). Christ (Réau, I, p. 98). Simbol al nemuririi, phoenixul este singurul care cunoaşte secretele soarelui (Lactanţiu) şi atacă „monstrul".

84. *Cap de taur divin*; *Tessères de Palmyre* (pl. LII, 35 a). Zeul Taur (p. 132).

Desen **36**, (p. 133) Gryl; *plăcuţă* gravată; *Tessères de Palmyre* (pl. XC, 51 b.). Capul „personajului" e dublat de un cap de animal (muflon, corn răsucit în volută, berbec) ca pe un gryl persan. Personajul e oare Bacantul? Faun (cu coarne şi barbă)? Cf. J. Baltrušaitis, *Evul Mediu fantastic*, fig. 8, fig. 10 C. Aceste figurine sînt numite *gryli* după un text din Pliniu cel Bătrîn referitor la caricatura unui anume Gryllos (purceluş) făcută de către un contemporan al lui Apelles, Antifilos Egipteanul. Pînă la urmă numele a fost aplicat glipticii care „reprezintă fiinţe al căror corp este compus din capete. Pietrele gravate cu aceste efigii aveau, desigur, puteri magice" (J. Baltrušaitis, op. cit., pp. 16—17). După A. Blanchet (*Recherches sur les grylles*, *Rev. des ét. anc.*, XLIII, 1921, p. 43), cuvîntul *creştere* însoţind un *gryl*, şi frecvenţa capetelor de berbec ar indica faptul că „aceste fetişuri erau legate de fertilitate şi de belşug".
După Ch. Picard (*L'épisode de Baubô dans les mystères d'Eleusis*, Congrès d'Histoire du Christianisme, Paris, 1928, p. 25 urm.), zeii fără cap, *Akephalos Theos* (a căror sorginte e în Creta şi în Egipt) ar fi strămoşii familiei de monştri cu chipuri umblătoare, foarte frecvenţi la Bosch. După Alciat (*op. cit.*, p. 18): Mylan (Mediolanum) = porc biform, jumătate purcel, jumătate oaie, acoperit jumătate cu păr de porc, jumătate cu lînă. Vinieta de la pagina 18 adaugă ornamentului o figură cu coarne şi cu urechi mari. Gryllos, preschimbat în purceluş, refuză să revină la forma umană (p. 132).

85. PIETER BRUEGEL: *Căderea îngerilor răzvrătiţi* (Muzeul Regal din Bruxelles); noi exemple de răsturnare. Regăsim la Bruegel, după Bosch, tema *oului* alchimic (*Păcatele, Dulle Griet* ...) Celelalte simboluri ale creuzetului alchimic, semnalate de Jacques Combe (cf. *Jérôme Bosch dans l'art de Pierre Bruegel*; în *Les Arts plastiques*, Bruxelles, 1948, nr. 11—12, p. 435 urm.), „alambice ori bule de toate soiurile se întîlnesc la Bruegel, sub diverse forme". Alături de hibridul cu aripi de fluture, a se observa „monstrul" ce iese din oul dispus oblic, cu una dintre aripi triangulînd pe „creuzet". Situat sub arhanghelul în cuirasă, hibridul suveran ar avea aici rolul lui „Dulle Griet" ori al lui Ermogene; rol de călăuză.

Desen **37** (p. 136) *Labirint* (Catedrala din Chartres; extras din *The Art quarterly*, 1944). Labirintul construit (cf. p. 86) din şiruri de meandre opozite. A se compara cu desenul 38, „rozasa" centrală ocupă aici locul minotaurului. Labirintul din biserică: construcţie tîrzie; spire, spirale, ornamente împletite, — elemente labirintice —, sînt deopotrivă folosite (spirele asociate „Mielului", Animalului purtînd în creştet o cruce, dispusă oblic, într-un medalion, camera centrală — diagonala şi camera centrală figurează în labirintul din Chartres —, ca la Byton, Herefordshire, timpanul de la Saint-Mary, sec. XII). Doar traseul simbolizează aici o lume iniţiatică; „simbolic, el îi conduce pe credincioşii care nu se pot duce în pelerinaj la Locul Sfînt" (J. -P. Bayard, *Le labyrinthe*, în *L'Age Nouveau*, 1958 [104] p. 62—63).

86. *Figură înarmată* (în *Monnaies grecques*, pl. XL, 192.) Unele monezi, contemporane, monezile din Cnossos, bătute începînd din secolul VI (cf. B.N., vitrina nr. VI, De la insulele Elidei la Ciclade) amintesc de mitul Minotaurului şi de labirint, ale cărui meandre sînt reprezentate în felurite chipuri. Cele din Cydonia îl celebrează pe Cydon — fiul lui Apollo şi al lui Akakallis, fiica lui Minos — reprezentat întinzîndu-şi arcul. (Cf. Raymond Matton, *La Crète antique*, Atena, 1955, Monezi din secolele V—I, pl. XXX bis). O extraordinară răspîndire cunosc „vînătoarea cu arcul", centaurul, figura mitologică (St. Gilles; Hook Norton, St. Peter's font.).

Desen **38** (p. 136) *Legenda lui Dedal* (Montfaucon, *op. cit.*, vol. I, partea I, cap. VIII, IX, p. 75; p. 76, pl. XXXVI), piatră gravată. Minotaurul (cf. p. 136) ocupă încăperea

centrală, un oval înconjurat de meandre care se deschid între copite. O singură ieșire, jos în dreapta. După Pliniu (H. N., XXXVI, 19, 1 urm.), labirinturile pot fi definite astfel: circuite, intersecții și ocoluri foarte încîlcite; „false ieșiri care readuc mereu vizitatorul rătăcit pe propriile-i urme"; încrucișare de drumuri inextricabilă; „cea mai mare parte a acestor edificii sînt străbătute în beznă". După Pomponius Mella (în A. de Chesnel, *Dictionnaire des Merveilles*, ed. Migne, 1853, p. 612): „o infinitate de drumuri pe care le parcurgi și le reparcurgi, făcînd o mie de ocoluri, și pe care te rătăcești fiindcă adesea revii în același loc". Cît despre Minotaur, monstrul jumătate om, jumătate taur, se știe că Dedal, din porunca lui Minos, construi vestitul labirint „pentru a închide monstrul". Despre creaturile fabuloase din Antichitate și decorurile fantastice, cf. André Chastel, *Art et Humanisme à Florence*, P.U.F., 1959, p. 334 urm.

87. *Meduză* (în *Monnaies grecques*, pl. XLV, 215). Forțele primejdioase (cf. p. 136). A se observa pe frunte, între „șuvițele de păr", „recipientul cu foc" în torsade. (O aluzie la calota lui Hades, care are darul de-a te face nevăzut? La *botezul focului*, asociat generării lui Dionysos?) Tipuri înrudite: „Demareteion", profil și delfini (B.N., monede din Siracuza, nr. 250); cap al lui Apollo, Ionia, nr. 1253); Arethusa (nr. 266), din față, cu părul despletit, și delfini. De prin anul 440 apar pe monedele siracuzane semnături de artiști, în caractere subțiri, pe o bandă, pe exergă, pe corpul unui delfin. (Cf. B.N. Decadrahme de Kimon, nr. 277, și Evainete, nr. 274). Caracteristicile meduzei clasice: gura închisă ori întredeschisă, buze groase, figură liniștită, înclinată, enigmatică. Știm că gorgonele erau trei: Stheno, Euryale, Medusa, cea din urmă considerată prin excelență gorgonă. Ne amintim de înfățișarea ei fioroasă (fronton din Corfu): „șerpi" în jurul capului, ochi mari, deschiși, înzestrați cu proprietatea magică de a-i „preface în piatră" pe cei asupra cărora se ațintesc. Printre atributele „apotropaice": cucuveaua (cu ochi fascinanți; de bun augur, Atica, B.N., nr. 679); Gorgona (cu limba scoasă; monedă din Etruria, B.N., nr. 1). Ne amintim de Atena cu privire fascinantă. Despre *Athena Hephaistia* cu ochi cenușii, din Atena, cf. Marie Delcourt, *Héphaïstos*, ed. *Les Belles Lettres*, 1957, p. 192. Chipul este considerat ca avînd o putere protectoare, este un *apotropaion* care înde-

părtează soarta rea. Groaza, ori proximitatea înspăimîntătoare, insuflă forța profilactică. Îl întîlnim pe monezile din Corint, din Cheroneea. Arta clasică va umaniza acest tip. În *Meduza Rondanini* (München) chipul este împodobit cu o pereche de „aripi" (ori de coarne?) care ies din pieptănătură. Despre monștri în arta greacă, despre *prezența* timpului sub formă de divinitate în teogonia orfică, cf. W.K.C. Guthrie, *Orphée et la religion grecque*, ed. Payot, 1956, p. 102. „Timpul fără vîrstă", înfățișat ca un monstru, „prezintă reminiscențe orientale" (*id.*). Cunoaștem rolul gorgonelor în orfism. Ele păzesc porțile paradisului orfic. J. Carcopino vede în evoluția *tipului de Meduză* o consecință a dezvoltării orfismului. (Cf. *De Pythagore aux Apôtres*, 1956, p. 255, pl. XX, 2: „Capul Gorgonei de pe Mormîntul X".)

88. *Profil* (în *Monnaies grecques*, pl. V, 32). Pieptănătura enigmatică (cf. Cele trei Gorgone, p. 136)

Desen **39** (p. 138) *Monstru*, „sus marinus", „Truye marine" (în Aldrovandi, *op. cit.*, p. 353; A. Paré, *op. cit.*, p. 171). *Sus*: mistreț, femelă; și porc, scroafă; soi de pește, numit și *suillus* (după Isid., Or. 12, 6, 8 și 12, 2, 37, care îl citează pe Dracontius, Laud. 1, 515, cf. *porcus marinus*). Ochi presărați pe corp (cunoaștem mitul lui Argus: Hera l-a pus să o păzească pe vaca Io, pe care era geloasă; Argus avea mai mulți ochi; trei, dintre care unul pe ceafă, patru — cîte doi pe fiecare obraz, o sută — după Ovidiu). Animalul, hibrid, vede cu toate aceste părți (cf. p. 138).

89. *Cap spre dreapta.* Medalie galică, Namnetes. „Pieptănătură *flamboyantă* din care iese o rază flancată de două curbe terminate prin două mici capete. Gura este figurată prin trei globule; în față, motiv dublu" (în Lancelot Lengyel, *L'Art gaulois dans les médailles*, ed. Corvina, 1954, pp. 54, 218 și pl. XX, 218). „Triunghiul solar" încadrează ochiul.

90. *Cap dislocat spre stînga* (în Lancelot Lengyel, *op. cit.*, p. 54, 224, și pl. XX, 224). Pieptănătura se reduce la o coroană de „spire", în formă de S terminat printr-o bulă. În fața chipului, linie curbă ce iese din gură, ornament marginal și „cruce". (Cf. André Varagnac și Gabrielle Fabre, *L'Art gaulois*, 1956, pl. XII, 5, și p. 210, nr. 5; B.N. 6755).

91. *Figură șezînd* (în *Monnaies grecques*, pl. XXXIII, 165). „Apare Faunus" (p. 139), prefigurare a ithifalicului

Silenus, cel cu urechi ascuţite. Monedă de tipul celor din atelierul lui Olintus, sau din „Lete" — pe care întîlnim figura arhaică a satirului răpind o nimfă, comemorare a cultului orgiastic al lui Dionysos. Pe o monedă asemănătoare (nr. 168), Silenus stă întins pe spinarea „măgarului" şi ţine în mînă o cupă. Asemenea piese ilustrează un mit încă insuficient cunoscut. *Silenus* din Naxos (B.N., nr. 230), culcat pe frunze de viţă şi ţinînd în mînă o cupă, evocă viile ce acopereau povîrnişurile Etnei. Aici, la bază linii ondulate (şi delfin? la dreapta).

Desen **40** (p. 143) *Reprezentarea lui Serapis* (în *Visul lui Poliphilos*, *op. cit.*, p. 225, Cupidon şi nimfele). Fiinţă tricefală (p. 143). Monstru şi inel-urobros: capete de leu, cîine, lup „încercuite de un şarpe"; figura lui Serapis „adorat de egipteni". Serapis, zeul infernului (Amenti), este reprezentat deseori înconjurat de şerpi. — Un vis al lui Ptolemeu I hotărî întronarea unui nou zeu. (Cf. J. Ph. Lauer, *op. cit.*, pp. 31—37). Atribute asemănătoare: sceptru infernal. sistru, jucărioară, „lingură", crotal (al Cybelei?), zurgălăi (de Nebun), „săgeată", „spic". După cum se afirmă în *Songe de Poliphile* (p. 223), nimfele, „împodobite pentru triumf, îl primesc pe Cupidon şi poartă un vas, o statuie, figura lui Serapis. Într-un zodiac (Denderah), o figură cu coroană dublă şi *sceptru cu cap de capră* pare a corespunde lui Heniochos din astronomia greacă. Această figură ar fi de fapt (cf. J. Ph. Lauer şi Ch. Picard, *op. cit.*, p. 25: Sarapis din Gortyne, şi oboroc; lîngă el, un cerber cu trei capete de cîine), Cerberul lui Sarapis.

Desen **41** (p. 143) *Oameni-monştri* de Sebastian Munster (*op. cit.*, Basel, 1544). Se observă, de la stînga la dreapta: sciapod (v. desenul 42), „Oedip", „siamezi", „acefal", om cu cap de cîine (descendent monstruos al lui Adam, arătat de sfîntul Augustin discipolilor săi).

Desen **42** (p. 144) *Sciapod* (cf. „Prodigia" din Cronica de la Nürnberg de Schedel, 1493). Bogata descendenţă a sciapodului (p. 144); sciapod şi *skias* (*tholoi* în Sparta sau Atena; *tholos* = edificiu circular). După Fernand Robert (*Thymélè*, 1939, p. 153 urm.), cuvîntul *skias* desemnează o umbreluţă de soare, un parasol de verdeaţă, un umbrar circular. De unde „sciapodul încoronat cu viţă"? Punctul de pornire (al edificiului, al construcţiei): *coliba*; sus, tufa din frunze,

formată prin reunirea tijelor flexibile care alcătuiesc acoperişul. Umbrela avea un rol ritual; Dionysos este reprezentat sub un parasol în formă de *tholos*. Sciapodul dionisian: autosuveranul, „suveranul lui însuşi" (deriziune?), putînd să-şi ofere plăcere şi umbră, un habitat proteguit. Se ştie că parasolul este ţinut deasupra suveranului (Satrap, British Museum; cf. Louis Hautecoeur, *Mistique et Architecture*, *op. cit.*, pp. 20—21). Despre bestiarul fantastic şi folosirea sciapodului, cf. Thomas de Cantimpré, *La manière et les faitures des monstres*, 1290—1315, B.N., în J. Baltrušaitis, *Réveils et Prodiges*, ed. A. Colin, 1960, p. 259; despre umanitatea fantastică şi despre miracole, cf. Th. de C., *De natura rerum*, Ms. Prov., c. 1420, Londra, col. ABC, în J. Baltrušaitis, *op. cit.*, fig. 23, p. 261. Sculpturi: portalul central al catedralei din Sens, în stînga (în Henri Focillon, *op. cit.*, p. 94). „Monstrul cu un singur picior, ridicat drept şi ţinut cu o mînă", „în timp ce cu cealaltă se sprijină de pămînt" (la Sens), „stă la umbra piciorului său uriaş". (H. Focillon, *op. cit.*, p. 95). Charles Sorel, în *Les Nouvelles admirables* (1632—1644), vorbeşte despre descoperirea *străinilor* „care nu aveau decît un ochi mare în mijlocul frunţii, iar alţii nu aveau decît un picior care îi putea feri de soare şi de ploaie. Tălmaciul lor (...) cunoştea limba matrice prin care le poţi înţelege pe toate celelalte". Acest idiom ar fi „cabala fonetică" a ermetiştilor.

Desen **43** (p. 145) *Burduf, Cioc şi sabie, Lăută* (şi plantă-muzicantă), „*Silenus*" (în François Desprez, *op. cit.*). Importanţă acordată organelor genitale (v. p. 141). Despre lăută, cf. Dürer, *Desenatorul lăutei*, 1525; despre „Portiţa" lui Dürer, cf. J. Baltrušaitis, *Anamorfoze*.

92. *Doi războinici*; bronz sard, civilizaţia nuragică, Teti (Nioro), Abini (Cagliari, Muzeul arheologic; catalogul Expoziţiei de la Bruxelles: Bronzuri preistorice din Sardinia, nr. 40, p. 20 şi pl.). Cf. Gennaro Pesce-Giovanni Lilliu, *Sculture della Sardegna nuragica*, Veneţia, 1949. „Coarnele" terminate prin bule. (p. 141).

93. BERNINI: *Capul Meduzei* (Roma, Palazzo dei Conservatori). Sensul destinului (p. 136); paza prin înspăimîntare (p. 136). Meduza: „mama calului înaripat Pegas,
 născut din iubirea ei cu Poseidon" (H. Jeanmaire, *Dionysos*,

1951, p. 282). Cap acoperit de şerpi; „talisman": părul-şarpe al Meduzei, încredinţat lui Ceferus, dat de Atena lui Heracles.

94. Friză (Baalbek, detaliu dintr-un fragment din Templul lui Jupiter). Heliopolis: am observat mai sus (pl. 35) vestigiile Templului soarelui. Cf. Helmuth Th. Bossert, *Altsyrien*, Tübingen, 1951, pp. 378, 392, 622. Despre svastica orientată spre dreapta, cf. Schliemann, *op. cit.*, p. 517; orientată spre stînga = sauvastika. Simbol: promisiune de fericire, semn favorabil (cf. Eug. Burnouf, *Lotus de la bonne Loi*, p. 625); semn propice. Roată în mişcare (după Schliemann, *Troy and its Remains*, p. 38). Pe medaliile din Andhra, în locul reprezentării soarelui se află adesea svastica. Braţele încîrligate spre dreapta = simbol natural al luminii, vieţii, sănătăţii, belşugului. Friză în meandru. Despre originea meandrului grec, cf. Schliemann, *op. cit.*, p. 526. „Simboluri" prin care este figurat Soarele (cf. p. 142): svastica (două figuraţii în centru), roată, glob înaripat. În partea superioară a frizei se observă un bizar „şirag" în care fiece element (sferic, „bulă") este încadrat, înconjurat de un fel de „sepale" de protecţie, distanţate. Sfera se deschide; „grăunţele" sînt prinse şi totodată libere. Despre svastica conturată în spirală, mişcare analogă celei de pe „friza" din Templul lui Jupiter, cf. Schliemann, *op. cit.*, p. 525; ornamente de aur din Micene, plafon sculptat al *Thalamos*-ului, în Comoara de la Orchomene. La bază se observă o amplă ornamentaţie împletită.

95. *Tarască* („aşa cum figurează în armoniile şi arhivele oraşului Tarascon şi aşa cum ne-o înfăţişează istoria"). Fiara crenelată şi „devoratoare" (v. „mistreţul" ori „scroafa" de mare), arătată mulţimii (p. 144). „La Tarascon, dragonul se numeşte Tarasca" (Louis Réau, *Iconographie*, *op. cit.*, I, p. 116).

96. *Aquamanil*, aprox. 1400 (Paris, Muzeul Cluny). Fîntînă avînd forma unui *licorn*; calul fabulos, cu un corn în frunte, era considerat un „simbol al purităţii". (Fîntîna este prevăzută cu un robinet şi cu un mîner în formă de dragon.) Tip înrudit: cap de *grifon* în bronz din Olimpia. Cea reprodusă aici seamănă cu „vasul", cu căzănelul pe trepied, de pe tumulul de la Garenne, la Sainte-Colombe (Côte d'Or). Se ştie că la etrusci „căzănelele" pe trepieduri (provenind din necropola Regulini-Galassi, la Cerveteri,

Italia) sînt de asemenea ornate în partea superioară cu figuri monstruoase. Cf. Montelius, *Civ. prim. Italie, It. centrale*, II, 2, pl. 335, fig. 8 și 9; Furtwängler, *Olympia*, vol. IV, *Die Bronzen*, 1890; Perrot, *Hist. de l'art*, vol. VIII, cap. XI, p. 240.

Desen 44 (p. 147). *Monstrul șerpuitor.* Am văzut că monstrul „cu trei capete" și trei diademe este și el o figură a Haosului, anunțîndu-i reapariția. *Les Prodiges* dezvoltă un bestiar eschatologic.

97. *Dragon-șarpe cu cap crenelat.* (Muzeul din Avignon.) Acul-de-mare, ori ac, trompetă, „șarpe de mare".

98. *„Zee paert"* și *„chamelion"*. Sau exotismul prin disproporție; în fundal, navele expediției; dintr-o barcă se trage asupra a doi „monștri marini".

99. *Taur înaripat* (Orvieto, fațada catedralei). Reprezentarea simbolică a unuia dintre cei patru evangheliști; taurul este atribuit sfîntului Luca; înrudit, vulturul de bronz (L. Maitani) — sfîntului Ioan. Imensul care nu frizează giganticul.

100. *Fecioară cu Ianus* (Arles). Copilul cu două chipuri (cf. p. 150), opuse, unul privind în față, celălalt în spate. Împărăției lui Ianus, ori promisiunii ei, i se atribuie, pornind de la această figură „moralizată", caracteristicile vîrstei de aur (anunțată și de către o femeie, *Virgo*): cinste, belșug, pace. Era venerat de luntrași, fiind considerat inventatorul corăbiilor, necesare trecerii din Tesalia în Italia; zeu al transporturilor maritime și al începuturilor (Ianuarius, Ianuarie); zeu al originilor (cf. gravura alchimică), lui i se pot atribui toate formele activității umane (limbaj, agricultură ...)

101. *Ianus copil* (id.), detaliu. Copilul dublu (p. 150), exemplu de figură compozită, amalgamînd simboluri și funcții ale căror semnificații nu mai pot fi deslușite. Chipul copilului: juvenil, sub influența *dublului Hermes*, frecvent în arta greacă. Cf. Georges Dumézil, Tarpeia, 1947, *De Janus à Vesta*, p. 31 urm. Numele *Ianus* provine de la rădăcina *ya* — „a merge undeva" (cf. Dumezil, *op. cit.*, p. 98). Ianus este „la sorginte", el prezidează începuturile; „ceea ce începe îi aparține lui Ianus". Rol „inițial".

Desen 45 (p.150). *Ianus ca suveran inițial* (gravură alchimică). Personaj așezat, cu chip dublu (p.150). Pot fi propuse mai multe teme: *Ianus pater*, părintele tuturor oamenilor; Ianus dublu: *anceps* (cf. *janus geminus*); Banchet: desăvîrșirea Operei; metale, elemente, operații chimice, într-o formă alegorică.

Elemente principale: suveran (al drumurilor pe apă?), Ianus *(conceptiv)*, coroană (regalitatea chimică, perfecțiunea metalică), cheie (sfredel? armă), fruct (vin?); instrumente muzicale; instrumentiști: alchimia este și „arta muzicii" (cf. H. Bosch). Șerpi față în față (care se întîlnesc și în figurile alchimice ale lui Abraham Judaeus. Frescă de Nicolas Flamel [Charnier des Innocents]. Stampă din secolul XVIII). În fundal, dreapta, grapă-grătar (semnul lui Paracelsus; „cărămidă pulverizată"; amalgam), brăzdar, plug (al Plugarului: agricultorii alchimiști pun în pămînt o sămînță. Sub grătar, unelte).

La baza mesei, în stînga, și sub ea: aripi (de monstru? haos; *putrefacție* ori disociere, culoarea neagră a Operei). Masă-„pod": cuptor, athanor, „vad" (legătura cu Ianus).

Arborele din dreapta are flori și fructe (ciorchine): simbol al Marii Opere. Sub arbore, un pîrîu (în dreapta; Ianus s-ar fi căsătorit cu Iuturna; fiul lor: zeul Fons, ori Fontus, zeul izvoarelor): Fîntîna vieții, și „fructul mîntuirii", lîngă cheie.

În pîrîu: pietre, o *nestemată* (simbol al pietrei filosofale), printre ele, „rotunjită cu trei fațete"? După Jean de Meun, Fîntîna înțelepților (cf. *Roman de la Rose*).

Masa: 1. *pătrat*, simbolizînd materia pietrei filosofale (presupusă a fi alcătuită din patru elemente); 2. *masă-pod*: „soclu", baza athanorului; jos, lucruri terestre, „aparținînd principiilor masculin și feminin". Baza deschisă, în centru, ar indica un „vas de digerare"; 3. Vas: pentru separarea uleiurilor esențiale (hipoclaptic?); 4. în formă de T: alcali; 5. „*Farfurie*": domiciliul păsării? Ou filosofic ori balon în care materia pietrei filosofale era încălzită pe athanor (placă din care „țîșnește" Regele). Se știe că athanorul este plita pe care se fierbe „puiul Înțelepților".

Atribute: „baghetă", ținută de Suveran (Basilius Valentinus descrie șapte baghete), *vergea* („indică distanța imuabilă 2,8 punct alfa-circumferință"); „tijă de cheie": *pană* (unghi între vergea și tijă, prelungite); schimbarea distanței unghiulare (ar trebui să descoperim o valoare numerică opusă lui

2, 8). Întîlnirea dintre vergea şi pană, urmînd liniile interioare ale fiecărui obiect-atribut, are loc la baza mesei, pe suport (prima „haşură" transversală, în stînga); furca naturală.

În stînga, *instrumentiştii*: invocarea bazelor şi vînturilor (amintind de gnosticii din secta lui Marcus). Ştim că, după Jacob Boehme, cea de-a şasea însuşire (a naturii eterne) este *sunetul* ori tonul sau inteligenţa naturală, unde cele cinci simţuri operează în manieră spirituală. *Sunetul* este inteligenţa, „verbul divin virtual". Potrivit interpretării lui „Noë, evreu polonez" (în ed. Dorbon, *Clef ou explication des divers points et termes principaux employés par J. B.*, ed. din 1826, p. 30), a *şasea însuşire* produce „inteligenţa sunetului, adică rostirea verbului, iar cealaltă însuşire este *conductor*, adică habitaclul sau instrumentul limbajului ori al sunetului".

În alte gravuri (ilustraţii la „cheile" lui Basilius Valentinus), distilarea uscată este atestată de *două profiluri în flăcări* (Ianus: a se observa ciudata „coroană" care se ridică deasupra frunţii), în timp ce *muzicantul* marchează „detaliul sonor" (cf. E. Canseliet, *Commentaire aux Douze Clefs*, éd. de Minuit, 1956, p. 151). *Semnul sonor*: „serveşte drept jalon şi punct de reper în dirijarea ordonată a lucrului" (*id*). În cea de a şasea Cheie (*op. cit.*, pp. 155—156), Basilius Valentinus precizează: „Cu adevărată întemeiere, află că are să vină vînt îndoit, numit Vulturnus, apoi unul simplu, numit Notus, care vor sufla puternic din răsărit şi miazăzi". Am observat mai sus „aripile", pe mal. Sunetul şi suflul instrumentului heraldului („trîmbiţaş" într-o altă gravură), care se îndreaptă către una dintre aripile părăsite şi întinse pe jos: „excrementele eterogene" (E. Canseliet, *op. cit.*, p. 113). „Cheia cea mai secretă a artei" (*id.*, A şaptea cheie, p. 172). Basilius Valentinus insistă asupra necesităţii şi importanţei putrefacţiei. Sus, în dreapta, deasupra plugarului, *Munte*: „situat în centrul pămîntului şi păzit de gelozia diavolului" (Robert Fludd). În stînga, sus, doi *şerpi faţă în faţă* (v. fresca lui Nicolas Flamel): simboluri ale sulfului şi mercurului, preparate în vederea Marii Opere, ori ale *fixului* şi *volatilului*. Luptîndu-se, ei desemnează, prin poziţia pe care o au, fixarea volatilului sau volatilizarea fixului.

293 Munca plugarului, în dreapta: Ştiinţa Secretă; „manutenţiunea" (în „Figurile lui Abraham Judaeus": figură centrală,

deasupra arcului frînt, repetată pe arcatură) se aplică „pietrei noastre".
Anotimp și activitate specifică: semănături; perioadă favorabilă, primăvara.
Compoziție în patru elemente: sud, dragon (Humida, Aqua, Frigida — pîrîul din dreapta); est, Terra; nord, Ignis (arborele cu volute asemănătoare flăcărilor, torsade concentrice); vest, aer („instrumentiștii"). În centru, „Ianus".
„Lebăda friptă va fi hrana Regelui" (Basile Valentin, *Sixième Clef*, p. 155). *Judecător* (vergea) și *paznic* (cheie, pe *vera clavis, acier, aries*, cf. E. Canseliet, *op. cit.*, p. 87, n. 1) al tainițelor unde sulful e prizonier, supus voinței sale: focul secret, după Cosmopolit. Adeptul îl numește Saturn. Figura centrală ar fi androginul ermetic, uniunea celor două principii complementare ale Operei, putînd fi comparată cu una dintre figurile jocului de Tarot, *Riga de cupă*, a cărei semnificație este precizată astfel: „Într-un sens elementar, Riga de cupă reprezintă renunțarea voluntară la propria personalitate, în vederea deschiderii încrezătoare către Universal".

102. *Mască de bagă cu ornamente de pene* (insulă din strîmtoarea Tores, Marea Sudului; Zürich, Muzeul Rietberg). Părți adăugate măștii (p. 151).

103. *Luna Ianuarie* (Catedrala din Chartres, portal regal, sec. XII). Ianuarie-Ianus (p. 150). Bărbat cu două capete: un bătrîn: anul care a trecut; un tînăr: anul nou. Bătrînul mănîncă o prăjitură, „aluzie la Epifania" (Et. Houvet, *Iconographie de la cathédrale de Chartres*, 1939, p. 60). Aici, „așezat în fața unei mese, se pregătește să mănînce" (*id.*, p. 29). Despre templele lui Ianus și altarele ridicate în cinstea lui, cf. Montfaucon (*op. cit.*, vol. II, partea I, p. 60). „Varro, citat de Macrobiu, spune că lui Ianus i se ridicaseră douăsprezece altare, după cele douăsprezece luni ale anului" (*id.*, p. 61). După „Tetrastihurile" lui Ausonius, *Ianuarie*: „Luna consacrată lui Ianus; priviți cum arde tămîia deasupra altarelor, pentru a aduce cinstire zeilor lari" (în Montfaucon, *op. cit.*, vol. II, partea I, p. 30). În planșa reprodusă în Montfaucon (*op. cit.*, pl. V), sus în dreapta, *vas* pe care îl întîlnim la Chartres. Caracteristicile lui Ianus: intrările și ieșirile îi erau consacrate; după Xenon, el a fost primul care a construit temple, care a instituit ceremonii religioase" (Montfaucon, *op. cit.*, vol. I, partea I, p. 26).

Bifrons: „el știa trecutul, cunoștea viitorul". Apollo și Diana (Ianus-Iana); el „supraveghează toate porțile" (p. 27); este înfățișat „cu o cheie și o vergea" (cf. gravura alchimică, desenul 45), pentru a se arăta că este păzitorul porților și mai-marele drumurilor". Soare, Dragon (care se rotește în cerc), paznic (superior și inferior), zeu al zeilor, Ianus-Saturn. Pe o monedă reprodusă de Montfaucon, una dintre fețe este imberbă, cealaltă — cu barbă.

104. *Dialectica* (Catedrala din Chartres, portal regal, nișă în dreapta, șiruri de vute, sec. XII. Opera lui Remi d'Auxerre (841—908), gramatician, este considerabilă; cuprinde comentarii despre gramaticile lui Donat, Priscien ...; „filosofului i se datorează probabil (în 901—902) glosele marginale la *Dialectica* falsului Augustin (...) restituite de curînd lui Remi" (cf. Etienne Gilson, *La philosophie au moyen âge*, 1952, p. 226). Se știe că „tehnica logico-gramaticală constituie o caracteristică durabilă a omului medieval" (cf. Paul Vignaux, *La pensée au moyen âge*, 1938, p. 21). Pierre Abélard va fi numit „cavaler al dialecticii" (*id.*, p. 43). În Evul Mediu (cf. André Lalande, *Voc. de la Phil.*, Alcan, 1938, I, p. 161), dialectica înseamnă logică formală și se opune retoricii; împreună cu aceasta și cu gramatica, formează cele trei ramuri ale *Trivium*-ului. — Simbol: uneori este tradus prin „bazilisc" un cuvînt ebraic din Vechiul Testament (Nb. 7.13); este vorba mai degrabă despre *daboia*, viperă galbenă. Tradiția asociază Dialectica și Baziliscul; simbolica medievală: Știință și Grifon.

105. *Tetramorf* (Moissac, timpan, fațadă), Leul, animal heliac (p. 152). Diferite simboluri: Aurul, metalul solar; locul soarelui în zodiac este semnul leului; Leu și dragon (la mînăstirea din Elne, Pirineii-Orientali): dragonul, simbolul Repetiției, „privește leul și îi insuflă forța sa, cum se spune în Apocalips" (Olivier Beigbeder, *La Symbolique*, p. 118).

106. *Elefant*; *carul animal* (piesă în jocul de șah al lui Carol cel Mare, din fildeș. Tezaurul de la Saint-Denis. B. N.). Joc (p. 153); altă figură, învecinată, este călărită de două personaje, dintre care unul ține „croșeul" (conducătorului de elefanți): nebunul din jocul de șah numit „al lui Carol cel Mare" (*cf.* M. A. Gazeau, *Les Bouffons*, 1882, p. 51). Purtătorul turnului este numit *turriger*.

Desen 46 (p. 154). *Orobonis Piscis effigies* (în ALDROVANDI, *op. cit.*, succ. BARTHOLOMAEVS AMBROSINVS, PARALIPOMENA ACCVRATISSIMA HISTORIAE ..., BONONIAE, 1642, *Omnium Animalium*, p. 108). Aspecte ale învelișului animal, *parazit* (p. 154). Ca mișcare și formă, poate fi comparat cu „scorpia de mare“ (ichtio-centaur) a lui Gessner (Zürich, 1560). În familia animalelor fabuloase: balenă, cașalot (din *Quart Livre*); pistris (*pristis, pistrix*), monstru marin, strămoșul balenei (care îl înghite pe Iona).

107. HIERONYMUS BOSCH: *Corabia nebunilor* (Luvru). Aspectul satiric al simulacrului (p. 155). Figură dublă (p. 150): nebun și cap de sceptru bufonesc; barcă și „pendul“ (p. 155); „mască“, în partea de sus, în frunziș. (Doar ramurile din centru sînt originale; crengile au fost extinse ulterior).

Tabloul este un fel de antologie a dificultăților pe care, sub tema Corabie și Nebunie, le prezintă, la Bosch, figura criptică. Se observă următoarele grupări: barcă (nava hemisferică ori rotunjită), masă (cireșe, pahar — pe care îl întîlnim și în *Scamatorul*), arbore (de mai, simbol al vegetației reînnoite?, al vieții, stîlp — oblic — de catarg); ulcioare (al călugăriței și cel din vîrful bățului), lingură (polonic, bară, cîrma pilotului), instrument muzical (și poziția mîinii drepte), pendul (simbol alchimic: zi, sau rod, pîine), butoi, pește (mort, spînzurat; fără solzi: impur; simbol feminin în *Ispitirea sfîntului Antonie*; simbol al păcatului, al gîndurilor „rele“, pentru Ruysbroek); semilună (flamură, banderolă), „pui de găină“ (sau „lebădă“?, legată de copac și împodobită cu o „aureolă“ de nuiele înfrunzite), cuțit (alchimic? sau atribut falic), „mască“ (în frunziș). Corabia este dedată plăcerilor (gustului și auzului, *scapha gustationis*), ca și „Hanul“ din *Omul alchimic*.

Personaje: pilot, cuplu (călugărița *zîmbitoare*), călugări, oameni goi, Nebun (și libație: oare ce bea?, costum cu zurgălăi, de mătase lucioasă, sceptru bufonesc și bonetă cu corn), laici (luntrași? hoț?).

A se compara cu o stampă a lui Pieter van de Heyden, *Die Blau Schuyte*, *Barca albastră*, executată probabil după o gravură pierdută. Printre sursele acceptate, se citează îndeobște *Corabia nebunilor* de Sebastian Brant (1494), *Corabia nebunelor* de Josse Bade (1498); se știe că *Elogiul nebuniei* de Erasmus e din 1508—1509 (desene de Hans Holbein, la Muzeul din Basel, pe la 1523).

Surselor literare, din literatura didactică, începînd cu Heinrich Teichner, prin 1360, și „ilustrate" li se adaugă existența unei asociații a Bărcii Albastre, cunoscută la Bois-Le-Duc, care, de „lăsata secului", organiza spectacole burlești (cf. D. Th. Enklaar, *De blauwe schuyt*, în *Tijdschrift voor Geschiedenis*, 1933, pp. 37—64, 145—161). Multe personaje ar fi inspirate de o poezie a lui J. van Oestvoren (1413), citat în ediția critică a lui Seb. Brant (1854). Se cuvine, în sfîrșit, să menționăm existența unei confrerii în care inițiații se numeau „frați ai lebedei".

Barca: cochilie, fruct hemisferic, semimamelar sau rotunjit, „dovleac" (adunarea poeților și astrologilor, la Teofilo Folengo, are loc în infern într-un dovleac uriaș), implică observațiile și comparațiile ce urmează. În *Grădina plăcerilor* (Tolnay, pl. 70), *mărul-barcă*, care îi adăpostește pe îndrăgostiți, evocă sînul femeii. De unde un posibil joc de cuvinte: peștele, simbol al feminității și al bărcii; măr și pește (pomme et poisson). Arta peștelui: semnificația cîntărilor; „Laudes"? Barca e sub semnul Peștelui și al Pendulului, al zilei; Arborele — sub cel al măștii, al semilunei (care încununează Hanul alchimic, al „vasului" lui Noe, în Hieronymus Bosch, *Der Baummensch in der Landschaft*, Viena, Albertina) și al Lebedei (boboc: a cărui semnificație alchimică o cunoaștem — aici, animalul este enorm; omul cu cuțitul se pregătește să taie legătura în vederea Mesei?) Elogiul adus nebuniei este vădit: a căuta fericirea (de ce o *falsă* fericire?) în divertisment: jocuri, cîntece, festin. Cîntăreții sînt plasați în fața ciudatei „bule" neregulate, Pămînt deformat, căreia i se aduc laude?

Figurile tind către și au toate sensurile: masca, hoțul care taie legătura, sceptrul bufonesc, Nebunul și luntrașul din fața peștelui, cîntăreți, oameni goi. Barca unde se află cîntăreții ar evoca, potrivit figurilor: rumoare, fuzionare; flux, fuziune, „lichiditate", „carpe". În chip ciudat, masca-observator este asociată *gabiei*. Observăm sărăcia mesei, butoiașul și provizia ținută la rece, în fața bărcii. Sîntem departe de banchetul „fraților lebedei" — încă nu a sosit momentul. Opera ar fi burlescă.

Pe masă, un detaliu reține atenția: farfuria cu fructe și, sub instrumentul muzical, la nivelul mîinii stîngi a călugărului, fructele risipite. Vom descoperi astfel, printre sursele figurii, ale ansamblului criptat: Gnoză, Cabală, Alchimie; Proverbe, Partitură (care figurează jos, într-una dintre

bărcile „albastre"), parabole, Alegorii ale „liberului arbitru" (cf. Panofski, *Hercules am Scheideweg*, Leipzig, 1930), *Vise*. După Artemidorus, *Les jugements Astronomiens des Songes*, 1634 (Artemidorus din Efes, Cheia viselor): „Piersici, caise, prune, cireşe şi alte asemenea fructe înseamnă plăceri nesatisfăcute", cînd visezi că le mănînci în sezonul lor; mîncate la altă vreme, prevestesc strădanii grele şi zadarnice. Tema se poate asocia Nebuniei. Potrivit exegezei moralizante, lingura ar fi un simbol al desfrînării (de ce se află însă lîngă Prodig?). Charles de Tolnay reproduce (*op. cit.*), următoarele expresii-proverbe, referitor la lingură: „De pollepel hangt hem op zijde",
„Liebe macht Löffelholz aus manchen Knaben stolz"
(p. 72, n. 152).

Arborele de mai ar fi cel al ştiinţei, după L. Demonts (*Deux primitifs néerlandais au Musée du Louvre, Gazette des Beaux Arts*, 1919, p. 1). Am văzut că frunzişul din partea de sus nu e pictat de mîna lui Bosch (cf. Tolnay, *op. cit.*, p. 64). Cît despre mască, ştim că în arborele lui Ieseu în vîrf e Christos, apoi Fecioara (pe la 1300, Psaltirea lui Richard din Canterbury). Catargul corăbiei, după Artemidorus (II, 22, 135) „e un semn al stăpînului casei ori al capului de familie". Se elogiază de obicei *preştiinţa* lui Bosch, cunoaşterea simbolurilor. Să ne amintim, cu beneficiu de inventar, unele teme obişnuite de la Freud încoace, raportabile la Arbore, Catarg, ascensiunea căţărătorului, cuţit: scara e un simbol al actului sexual; cuţitul — simbol (oniric) al organului masculin; capul tăiat (al „lebedei", ori al puiului de găină) e simbol al castrării care s-a efectuat.

În ce priveşte *nudurile* din apă, se observă că unul dintre personaje îşi sprijină mîinile de barcă în intenţia parcă de a vedea mai bine. *Curiozitate*?, denunţată de Pico della Mirandola (*In Astrologiam*, Basel, 1522, p. 411) drept un păcat capital. Masca de sus ar putea fi a lui Silenus, a „capului de familie"? „Tot ce este omenesc are, ca silenii lui Alcibiade, două feţe complet diferite" (*Eloge de la Folie*, ed. C. Castéra, p. 51).

Tema Nebuniei este complexă: grupul compact al personajelor (cu ce prilej adunate?); călugăriţa uşor deşănţată, ţinînd mîna pe bărbatul din faţă, complice; clericul, călugărul, uitîndu-şi legămintele, figură repetată, în şi prin spectacolul burlesc, atmosfera de sărbătoare, personajele care cîntă. Figurarea Nebuniei, bonetă şi zurgălăi (sceptru

bufonesc și bonetă de măgar, la Holbein) ar avea drept legendă și semnificație: haz, cîntec, rîset. (Cunoaștem puterea pe care acestea o au în opera lui Bosch, precum și cea a *vînturilor*, a scatologiei.) De ce să opunem *plinătei înțelepciunii* (Bosch, *Vindecarea nebuniei*, Prado) ciudățeniile omenești simbolizate de „Nebun" (în *Modestia* / Friedank /; cf. Tolnay, *op. cit.*, p. 60, n. 31)? Dacă boneta nebunului, marcînd o condiție privilegiată, la Curte ori în cadrul serbărilor burlești, și clopoțeii, care scot „sunete minunate", sînt semne de înțelepciune, faptul nu se datorește oare *cuvintelor* (pe care nu le mai cunoaștem) și *puterii*, simbolizată de sceptru, figurilor ludice, divertismentului și încălcării normelor obișnuite? Un fel de „Fortuna" masculină, purtîndu-i pe umeri pe înțelepți, ca pe niște miei sau ca pe niște oi, trebuie să rețină atenția în asemenea satire: „acest animal uriaș și puternic pe care îl numim popor" (*Eloge de la Folie*, *op. cit.*, p. 48). Masca din copac ar putea fi una dintre aceste figuri menite să „răscolească". Nu cunoaștem cîntecele cîntate în barcă — dar cunoaștem *carele* cu cîntece și satire (de unde vine proverbul latin *Plaustra injuriarum* — carele de injurii; în franceză se va spune „*tombereau d'injures*" — coșarcă de injurii). Descoperim astfel semnificații și divertismente uitate, un alt aspect al omului și al *criticii*. „Dacă există acțiuni prostești, acestea sînt propriile noastre acțiuni" (*Siguença*, în Tolnay, p. 76). Plăcere, distracție, iată fără îndoială ce reprezintă *amestecul* din Corabie.

Privind aceste figuri, ne gîndim noi oare la epocă? La Nebunia în persoană *(Stultitia)*, perechea Minervei? La nebunie, element indispensabil, „care face ca viața și societatea să fie posibile" (J. Huizinga, *Erasme*, 1955, p. 124). La „opera înfăptuită de nebuni pentru nebuni" (*Erasme*, cap. 25, p. 48), înainte de *Furii*? „Cu cît mai multe sînt felurile nebuniei, cu atît mai mare este fericirea", scria Erasmus. Cugetarea poate rezuma opera lui Bosch. „Iluminarea", despre care se vorbește referitor la Bosch, e fără doar și poate *umor*.

108. *Pasăre și șarpe* (Veneția, Palatul ducal, Piazzetta di San Marco, Capitel). Lume și natură (p. 153); bestiar insolit; pasărea devorînd șarpele. — „Grifonul" pedepsind Luxura. „Știința" împotriva Pămîntului!

109. MATHIAS GRÜNEWALD (MATHIS NITHART): *Convorbirea dintre sfîntul Antonie și sfîntul Pavel*

Eremitul în pustiu (Colmar, Muzeul din Unterlinden). Retablu de la Isenheim, 1513–1515. Detaliu: reversul voleului Fecioarei cu îngeri. Sfinții conversează în mijlocul unei naturi fabuloase.

Desen 47 (p. 160). HANS BALDUNG GRIEN: *Convertirea sfîntului Pavel*, 1515–1517 (Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle). Caracterul „sacrificial" al calului (p. 159), „în drum". În *Sfîntul Francisc primind stigmatele* (1504), „razele" lovesc din același loc: de sus din stînga. (Cf. Val. Scherer, *op. cit.*, p. 186). Figura în majestate are ca atribut puternicul *Tau*. În Ezechiel (IX, 4, 6) litera *Tau* marchează fruntea oamenilor ce vor fi cruțați. Pe alt plan: semnul cabalistic al cuaternității este figurat prin litera Tau (sau printr-o cruce).

110. *Mască prevăzută cu coarne* (Tibet). Capul armat și coronamentele sale (p. 161). (după Fosco Maraini, *Tibet secret*, Arthaud, 1952).

111. *Motive ornamentale cu litera D*, inițiala lui *Deus*, aici prescurtat DS (*Sacramentaire gélasien dit de Gellone*, Flavigny, între 755 și 787, B. N., Lat. 12048, fol. 164 și 113). Ornarea cu o inițială pictată a textului fiecărei slujbe. Șarpe (urobros), inelul care aduce glorie, putere și bogăție, ținut de o figură înaripată — figurile umane sînt rare în pictura precarolingiană (Jean Porcher, *Les Manuscrits à peintures en France du VII*[e] *au XII*[e] *s.*, B.N., 1954, p. 8, n. 8). Se cunoaște evoluția cuvîntului *sacra*, de la *sacer*: ceea ce este *sacrum* (sau *sacru*) se opune lui *profanus*, aparține lumii „divine". *Sacra, sacrum:* obiect sacru, de cult; act (religios), sacrificiu, cult (orfic), mistere (ale lui Ceres), cult divin (al Muzelor). *Sacrarium*: loc al obiectelor sacre, capelă, sanctuar; încăpere secretă; spațiu consacrat, în casa unei persoane private (Cic. *ad. Fam.* XIII, 2). *Sacramentum*: jurămînt militar (cf. V. Basanoff, *Evocatio, Etude d'un rituel militaire romain*, P.U.F., 1947); pact, angajament (matrimonial), simboluri (*vitis*, butuc de viță de vie), obligație, îndatorire, jurămînt de inițiere în taine, învățătură (și derivatele creștine: „credință, adevăr, doctrină"), doctrină secretă. *Minei* (în fr. *sacramentaire*): rugăciuni liturgice destinate preotului; alături de evangheliar, de epistolar (cartea epistolelor) și de antifonar, va forma cartea de rugăciuni completă; sacramentari (fr. *sacramentaires*): eretici, care și-au specificat doctrina (cu privire la împărtășanie); dizidenți: calviniști, zwinglianiști.

112. NICCOLO PISANO: *Infernul* (Catedrala din Siena, transept G., Amvon, 1265–1268, basorelief, detaliu). Luptă, sau înfrîngere; Satan-Lucifer învinge. Valoarea și calitatea nudurilor dorsale (simțul plastic bucurîndu-se astfel de toată libertatea). Observăm în centru, jos, un nud feminin, cu linia spatelui marcată de-a lungul coloanei vertebrale; în dreapta, „Lucifer", suveran, sprijinit de femeia devorată, al cărei sîn e între doi colți; mai sus, în dreapta, personaj văzut din spate, ecartelat, tras în +. Cu o mînă (dreapta, salvatoare, opunîndu-se lui Lucifer), Îngerul încearcă să rețină, să conjure.

113. *Arhanghelul Mihail cîntărind faptele bune și rele* (Catedrala din Bourges, sec. XIV, detaliu — nr. 813). Îngerul și Balanța (p. 169). Psihomahie (cf. Emile Mâle, *L'Art religieux de XII^{e} s. en France*, 1947, p. 23 urm.); lupta virtuților împotriva viciilor (cf. Louis Réau, *Iconographie, op. cit.*, I, p. 175 urm.). Balanță: pe talerul-creuzet din dreapta (corp — destinat cîntăririi? — cu urechi mari). Pentru a schimba „bătaia" balanței, înclinarea ei, „o creatură infernală" (broască?) se lipește, aderă insistent. Nudul de copil, *pais*, vizibil protejat (în virtutea nudității rituale — cu semnificație necunoscută pe atunci?), determină un antagonism bizar între înger și demon, al cărui „surîs protector" pare echivoc. Mîna îngerului învinge, dar se ghicește că atingerea celeilalte creaturi este obscenă, de unde „surîsul". Instrumentul-cange ori furcă apare cu mînerul înainte, ca un falus fără echivoc. (Se observă contrastele, nudul striat în opoziție cu tinerețea și drapajul îngerului).

114. *Basorelief* (Veneția, Bazilica San Marco). *Figură triumfală?* „Iona" urmărit? O întreagă descendență de devoratori. „Învingătorul" apare. Iona și mîinile care se sprijină de rulou: *orant*; pe cale de-a fi înghițit, răsucindu-și spatele (sens dorsal) către privitor (capitelul bisericii din Mozac; Muzeul din Arles, sarcofag paleocreștin, numit „al lui Iona"). Istoria neretușată a nudului dorsal ori ventral; pretext pentru nuduri masculine frumoase: sarcofagul din Latran (monstru cu coadă inelată) și Arles (spatele lui Iona — înghițit; nu apar în întregime decît fesele). Pe sarcofagul din Latran, deasupra scenei cu monstrul, nud văzut din față, din trei sferturi (ciudata impresie de răsucire, de sprinteneală, o regăsim și la Veneția), Iona la umbra

ricinului ori dovleacului, cazan de alambic, falic (alchimic în „Psalterionul" Chludoff, cod. 129, fol. 157 — interesantă „radiografie" a lui „Iona" înăuntrul „balenei", monstru „dovleac" și „dragon", cu spate rotunjit); „fructul", aflat în fața sexului nudului culcat, e figurat cu precizie (cf. Louis Réau, *Iconographie*, op. cit., II, p. 417, fig. 29, 2). În arta creștină primitivă balena este adesea metamorfozată în *hipocamp* ori *dragon* (cu aripi și coadă în torsadă), „sirenă"-țap, cu trupul acoperit de solzi (să fie „coapsa" labei drepte uzată la Veneția din pricina frecărilor pioase?) În ceea ce-l privește pe Iona înghițitul, cu plete (Antinous cu părul buclat), reprezentat gol ori îmbrăcat, descendența este bizară: Oannes, zeu pește și „pește de Marsilia", pe o lampă, dragon, Andromeda, Endimion. Iona „în burta balenei" stîrnește verva lui Bayle (*Dictionnaire Historique et Critique*, Rotterdam, MDCXCVII, I, 158, Alabaster, *A*, marginal): „El spune (în *Aparat*, cap. IX) că Iona și Dumnezeu au stat exact trei zile și trei nopți, unul în pîntecul pămîntului, celălalt în pîntecul balenei (...) Iona fu dus pînă în mijlocul lumii (...) Or, avînd în vedere că, aflîndu-se în acel loc, pentru el era în același timp și zi și noapte (...), durata trebuie dublată, deoarece el avea deodată ceea ce noi avem pe rînd. Tot astfel Dumnezeu, fiind în măruntaiele pămîntului, a avut, precum Iona, ziua și noaptea în același timp, pentru că duhul său a ajuns pînă în centrul pămîntului ca să poată avea ziua de-o parte și noaptea de cealaltă, scurtînd în felul acesta răstimpul șederii sale, fără a denatura adevărul, atît de nerăbdător era să se întoarcă la întristații Discipoli. Susțin că această născocire dăunează Scripturii". Potrivit tradiției, Iona devorat de către dragon simbolizează poporul lui Israel; înghițit: trăind în exil în timpul captivității; ieșit: libertatea.

115. SIGNORELLI: *Învierea trupurilor* (Orvieto, Domul, frescă din Capela Fecioarei). Figurarea terifiantului (p. 171); schelete în mișcare, în picioare ori așezate pe sol, cranii risipite pe jos.

116. *Lupta îngerului cu diavolul* (Vézelay, Bazilica Madeleine, capitelul celui de-al nouălea pilastru). Detalii de „hibrid" infernal: coroană de flăcări, cu cinci elemente; gura larg deschisă (deschiderea, care lasă să se vadă dinții regulați, formează un amenințător dreptunghi întunecat și determină strania expresie a chipului, întors într-o parte);

nas turtit, urechi mari (pe care le regăsim la Bourges, pe porticele romane), aripi scurte, coapse şi picioare striate de muşchi, „pecete" cu opt ramuri pe crupă; coadă ridicată spre înger; la picioare, cinci degete şi pinten în spate.

117. *Disputa* (*Coborîrea de pe cruce*. Fragment de retablu. Sfîrşitul secolului XV?). Zarul nenorocos (p. 172); zar, faţa cu patru spre privitor.

118. *Moartea* (Strasbourg, Muzeul Notre-Dame, sfîrşitul secolului al XV-lea, atelierul lui Memling). Puterea macabrului (p. 174), a „scheletului" şi a dispersului. Craniu şi inscripţie extrasă din Cartea lui Iov (poliptic, nr. 73, cat. de Hans Haug, 1938); craniu, simbol al morţii, *Deşertăciune*. La sfîrşitul secolului XV, iconografia macabră devine o realitate curentă. Moartea stă în centrul reflecţiei omeneşti. Ivirea ei dislocă; maximele creştine, pe banderole, încearcă să-şi sporească eficacitatea alăturîndu-se imaginilor atroce, cele mai macabre cu putinţă. Piatra funerară reproduce efigia unui personaj ciudat, cu cap de „maimuţă", amalgam de zădărnicii.

119. *Ecorşeu* (Arles) „descărnat" în urma spărturilor (p. 174). A se compara cu: a) bustul unui Dionysos cu barbă, de tip „Sardanapal" (după o inscripţie de pe Dionysos, Monteporzio, la Vatican), începutul sec. I î.e.n., Muzeul Acropolei, Atena. (Cf. Charles Picard, *Manuel d'Archéologie gr.*, III, I, p. 120 urm.); b) un cap de apostol de la Saint Gilles, parţial deteriorat.

120. *Cap de animal*, lemn, aprox. 850, săpăturile de la Oseberg, districtul Vestfold (Oslo, Muzeul de Antichităţi al Universităţii). Baston procesional? Botul proteguitor (p. 174). Funcţia acestor obiecte este necunoscută. Decor: stil „zoomorf", ornamente împletite, motive animaliere. Desăvîrşire a sculpturii în lemn.

121. *Himeră* (Paris, Notre-Dame). Himera-pelican (p. 174), animal fantastic.

122. *Judecata lui Solomon şi Judecata de Apoi* (La Chaise-Dieu, tapiserie, a douăsprezecea imagine, detaliu). Hieratismul Judecătorului (sus, inscripţia: „Sapiens Salomon ..."). În Judecata de Apoi (parte nereprodusă), „divinităţi" monstruoase, cu capete de animale.

123. *Adam şi Eva* (Orvieto, Domul, detaliu; cf. pl. 47) Smochin (fr. *figuier*), şi apă — striată. Arborele vieţii, şi ambiguitate: de la *fica* (organe sexuale feminine; sorginte — a lui Silvanus, Pan — ori imaginea zeului înfăţişat sub un smochin; smochinul întremător, al zeiţei RUMINA) şi *figa*, talisman, figurarea simbolică a copulaţiei. (Cf. Claude Lévi-Strauss, *Tropice triste*).

124. *Ispitire* (detaliu, id.) Figuri chinuite; prefigurare a răsturnării.

125. *Perseu şi Andromeda zburînd* (Pompei, Domus Vettiorum, pictură murală „nel triclinio"). Arma magică; aripi la călcîie, sandale. Capul Meduzei. Cucerirea spaţiului; vălul (acoperămîntul personajelor arcuite).

126. *Exorcism şi posesiune* (Verona, Bazilica San Zeno, poartă de bronz, sec. XII, canat ilustrînd viaţa sfîntului Zeno). Deasupra grupului, zborul „personajului negru" extirpat, cu un picior în gură. (Poziţie identică în legenda lui „Iona". Înghiţirea şi regurgitarea sînt pretexte folosite de scenografia terifiantă care vrea să neliniştească permanent şi să obsedeze memoria.

127. *Statuie colorată a sfîntului Zeno* (Verona, secolul XIII). „S. Zen che ride". Sfîntul Zeno rîzînd; figură cu colorit întunecat, numită a „sfîntului negru". „Străinul" este Zen ori Magul. Exemplu de exotism depeizant, încorporat. — Alte figuri „negre", ori sumbre, perpetuate cu devoţiune de către ţigani în timpul „pelerinajului pe mare" şi venerate în criptă: sfînta Sarah (Sara), Sfinte-Marii-ale-Mării. Aceste figuri aparţin unui „complex" distinct de grupul „Fecioarelor negre".

128. GRÜNEWALD: *Bucuria îngerilor la naşterea Fecioarei* (Colmar, retablu de la Isenheim; cf. nr. 109). Ciclul îngerilor muzicieni. Transparenţa aripii, în prim plan. Masivitatea instrumentului pune în valoare faldurile şi figurează aripile şi chipul la o scară neobişnuită. La dreapta (se remarcă triunghiul Fecioară-Îngeri), Maria, între două coloane, comparată cu „cel mai pur pahar de cristal, iar sufletul ei — cu o lumină orbitoare".

129. *Triumful Morţii*, aprox. 1350 (Pisa, Camposanto, frescă atribuită succesiv lui Andrea şi Nardo Orcagna, P. Lorenzetti, Francesco Traini şi Vitale da Bologna). Opera

se compune din mai multe scene. În prima ediţie, Vasari atribuia *Triumful Morţii* lui Nardo di Cione, în cea de-a doua — lui Orcagna. După M. Longhi, aceste fresce ar fi opera lui Vitale da Bologna, din perioada posterioară ultimei opere cunoscute a acestui artist (1353). Spaţiul şi lucrurile; corpul imaginar.

130. SIGNORELLI: *Infern, zbor şi călărire* (Orvieto). Înaripare şi demonism, zbor, „Personaj corpolent": Natura.

131. *Ermafrodito* (Pompei, Casa dei Vettii). Hermafrodit, scena Iubirii.

132. BRODERLAM: *Sfîntul Cristofor* (Col. Mayer van der Berg, Anvers). Copilul, fiinţa aleasă.

133. MASACCIO: *La Cacciata dal Paradiso* (Florenţa, Chiesa del Carmine). *Adam şi Eva izgoniţi din Paradis*; perechea; senzualitate, echivoc; suferinţă şi pudoare: frunzelor li se adaugă mîna. Cf. Enrico Somaré, M., Milano, 1924, p. 35, 42, pl. 25.

134. DONATELLO: *Putto da Fonte* (Florenţa, Muzeul Bandini). Rolul copilului „demitologizează" amoraşul, care nu este totdeauna dolofan. Tradiţia senzuală a „amoraşului ştrengar", mai comun şi lipsit de aripi.

135. *Femeie care îşi ţine în braţe copilul ce culege o floare* (Muzeul Guimet, India, secolul X). Senzualitate senină; plenitudine încîntătoare.

Desen **48** (p. 189) *Idol de plumb* (găsit în „cetatea arsă"; în Schliemann, *Ilios, op. cit.*, p. 406, nr. 233). Atributele (p. 188). În stînga atîrnă parcă un corn de capră, cel din dreapta e rupt. În jurul gîtului cinci coliere (ne amintim de rolul colierelor în bronzurile din Benin, ori în ornamentaţie). Umerii sînt de formă dreptunghiulară , drepţi (ca aceia ai vînătorilor ori războinicilor din Micene). Braţele sînt strînse la piept: ambele mîini ating pieptul, pentru a simboliza „probabil puterea generatoare" (*op. cit.*, p. 405). Ombilicul este plasat îndeajuns de sus, iar *vulva* e reprezentată printr-un triunghi bine marcat deasupra căruia se disting cîteva „puncte" globulare; la dreapta şi la stînga — două şiruri de puncte. Ornamentul cel mai ciudat este semnul descentrat „mobil", orientat „spre dreapta" (după terminologia lui Emile Burnouf, cf. *Lexique sanscrit*, în

Schliemann, p. 517, Sauvastika) din interiorul triunghiului şi accentuînd mişcarea ce sugerează o rotaţie „infinită". Figurina reprezintă fără îndoială o Afrodită (coarnele, berbecul şi ţapul fiind consacrate zeiţei) şi constituie un „simbol al generării" (*op. cit.*, p. 528). Nud, sex „încadrat", esenţial, *kteis* triunghiular: divinizarea maternităţii, putere ce atinge monstruosul.

136. *Sfînta Maria Egipteanca* (Paris, Biserica Saint-Germain-L'Auxerrois, faţada vestică, sec. XV). Goliciune parţial acoperită de plete (p. 190).

137. *Satir şi Hermae* (planşă gravată de H. Cock, 1557). A se compara cu desenul 26 şi planşa 74. Se vor observa astfel trei forme de „care" ori vehicule —. Jocuri în „car", sub egida lui Bachus. La dreapta, *Hermae* dirijează ori supraveghează „carul". — Atributele lui Bachus: ciorchine (pe capul copilului), felurite vase (pentru băutură), printre care butoiul! Personajele; însoţitorii obişnuiţi: silenul cu coadă de cal; *Satirul*: urechi, coarne, copite, coadă de capră, divinitate masculinizată, personaj-tirs, ithifalic. — *Hermae*: soclu cu patru suprafeţe încununat cu un cap de filosof împodobit cu lauri (Seneca?). — În „roabă" amoraşi şi ornamente: sfinx sau sfinx-femelă, roată şi ulube lungi, busturi înaripate; deasupra: figură cu barbă. Petrecerea grupului depinde oare de filosof ori de forţele reprezentate prin atribute specifice?

138. *Teracotă*, Mexic (Luvru). Semn de degenerescenţă: „arcatura membrelor inferioare" (p. 192).

Desenul **49** (p. 192) *Omul-embrion*. (Gravură alchimică. Frontispiciu la: Becher, *Physica subterranea* (...), 1738.) Începutul titlului lucrării poate fi citit pe cea de-a doua bandă, de sus. A se remarca embrionul (p. 193), deasupra „încolăcirilor", cordonul ombilical fiind îndreptat către partea superioară a „globului". Ansamblul alambic-bulă-„lămîie" (forma conică a „sînului"-pîlnie). Embrionul, copilul filosofic, se naşte din „căsătoria alchimică", semnificînd alianţa dintre sulf şi mercur în oul filosofic. În Alciat (*op. cit.*, p. 15), „Dedicaţia emblemelor" se face *sur le Blason des armes Mylannoises*, unde recunoaştem „copilul născut de un şarpe, pe gură".

139. *Atargatis-Astartea plîngîndu-l pe Tammuz-Adonis* (*Tessères de Palmyre*, pl. XLI). Despre tema vînătorului, a iubitului dintîi, Tammuz (p. 194).

Desen 50 (p.196) SEBASTIAN BRANT: *Zădărnicie* (Corabia nebunilor, 1494). Femeie cu oglindă (cf. Bellini, pl. 143). Lingă ea, personaj demonic, „păsărar" (după Wilhelm Fränger, *The Millenium of Hieronymus Bosch*, 1952, pp. 96—97); jos, grătarul. „Păsărarul", înarmat cu cange, intervine în *Vise* (gravură în lemn de M. Weiditz, ilustrație la Petrarca, *Oglinda consolatoare*, Augsburg, 1532, p. CVII). Despre tema Oglinzii (întinsă de către un demon, imagine a zădărniciei) și a Diavolului, cf. *Le Diable et la Coquette*, *Der Ritter vom Turn* (Augsburg, 1498).

140. GIOVANNI BELLINI: *Calomnia* (Veneția, Accademia); *Invidia*. Alegorie, grup de cinci pînze; aici, succesiv: Calomnia, Bachus, Amor, Adevărul (cea de-a cincea, denumită *Alegorie misterioasă* de către Gino Fogolari, e reprodusă la nr. 20, în raport cu *Fortuna* sau *Nemesis* de Dürer).

Diferite interpretări ale operei sînt propuse pentru fiecare pînză. Titlurile și comentariile diferă; Triumful lui Bachus a devenit *Alegoria muncii* (pentru Luisa Vertova, G. B., Florența, 1949, în lista ilustrațiilor).

Se pot face comparații cu Botticelli, cu un detaliu din *Calomnia* lui Apelles (Florența, Galeria Uffizi) — în tabloul alegoric al lui Apelles *Credulitatea* stă între ignoranță și bănuială, întinzînd mîinile spre calomnie, care înainta către ea; nudul feminin — ridicat în picioare pentru a clama adevărul — este opus „personajului sumbru", cu chip întunecat, nudului masculin, bizar torsionat și vădind „cambrura lombară" caracteristică operelor lui Bellini. Cît despre „originea" acestor pînze, se știe că Vincenzo Catena lăsă moștenire prietenului său Ant. Marsilio, în 1530 (după Luitpold Dussler, G. F. Hartlaub, aceste opere ar data din 1490—1495), un *restello de nogara* cu figuri de „miser Zuan Bellino". Acest *restello* este o etajeră dantelată care se aplica unei oglinzi; se puteau agăța de ea perii, piepteni, se puteau așeza flacoane. Etajera (urmînd a sluji „cultului frumuseții" !) era deseori ornată.

Aceste atestări privind originea figurilor sînt contestate. „Placa centrală din faimoasele *Alegorii* care, după toate probabilitățile, împodobeau inițial un mic dulap, este atribuită unui discipol al lui Bellini. A fost poate chiar adăugată ulterior, în timp ce celelalte două constituie, prin calitatea desenului, una dintre creațiile cele mai rafinate în

cadrul operei maestrului" (Vittorio Moschini, *Les Galeries de l'Académie de Venise*, Roma, 1954, pp. 7—8). La baza tabloului se observă inscripția IOANNES BELLINUS. Despre alegorie ca „instrument de lucru", cf. André Chastel, *Marsile Ficin et l'art*, Geneva, 1954, p. 144 urm. După Edgar de Bruyne (*L'esthétique du moyen âge*, Louvain, 1957, p. 97), „valoarea alegorică este o proprietate transcendentă a frumuseții".

Printre elementele tabloului care demască minciuna (această „povară a păcatului", alt titlu dat operei ar putea fi cel de homosexualitate), o dau în vileag, ca și cum ar ieși din larvă (din ou, din cochilie), observăm bărbatul gol, cu trupul răsucit (opus *tipului prelung* al lui Botticelli din opera citată mai sus).

Interpretările propuse diferă, iar aceste alegorii enigmatice pot fi fără îndoială asemuite cu cosmogonia orfică. „Conti, Gyraldi, Cartari, care sînt în atîtea privințe moștenitorii platonicienilor din Quattrocento, vor stabili pentru uzul poeților și artiștilor repertorii metodice ale zeilor și «lumii simbolice». Către 1480—1490 se manifestă la Florența un interes favorabil unor asemenea speculații și capabil dealtminteri a se mulțumi cu puțin: mai mult o nevoie de a recurge la legendele antice decît de a le interpreta definitiv. Miturile lui Saturn, Venus, Hercule sau Orfeu sînt în același timp distractive și grave; putîndu-se plasa în orice registru, ele devin indispensabile imaginației" (André Chastel, *Marsile Ficin, op. cit.*, p. 144).

Din oul cosmic inițial iese „Dătătorul de viață" numit: Phanes (unul dintre înaltele „personaje" ale cosmogoniei orfice), Eros, Priapos, Metis, Protogonos, Monogene, Autogene.

Este universul în indiviziunea sa, teză ce poate fi simbolizată de „omul cu șarpe și cochilie". Dătătorul de viață (a se observa enigma „figurilor") este *disomatos*, cu dublu corp (în ce fel se încolăcește partea inferioară a corpului celui din cochilie? este ea cumva animală? sau el e doar „animal", datorită domiciliului, și *mixt* datorită viciului, *Eros socraticus*?), Hermafrodit, conținînd în sine, de unde straniul habitat, semințele *(spermata)* universului care urmează să emane din el. Această „emanație" („conversație" bizară între om și șarpe) se produce de obicei prin zămislire; uneori este numită și *creație*, după părerea noastră, aici, în acest tablou, a bărbatului, a universului fără femeie. Dacă re-

ținem aspectul „misogin", ori pe cel al prisosului de virilitate primejdioasă, neîngrădită, în ciuda voalării figurii, ne aflăm aici în fața unei „generări de zei", bărbat și șarpe, tovarăși, purtători ai *fusului*, și în fața unui univers primordial. Există aici un fel de „vestire" (obișnuită la Vinci și în riturile tovarășilor de atelier, de drum).

Ceea ce rămîne din Protogonos-Phanes, fără a fi fost divizat, se concentrează ca Soare primordial pe care numai Noaptea (Șarpele) îl putea contempla (cf. Gruppe, *Griechisch. Mythologie*, pp. 1331—1336, 1543, n. 1, 431. 9).

„Calomnia" poate fi sfidare *(challenge)*, figură pederastică (temă întîlnită, în Bachus, Venera, la Bosch și Leonardo da Vinci). Bărbatul, pederast (comentariile curente, moralizante, vor trece sub tăcere realitatea, faptul exprimat în imagine), sfidează șarpele Evei — îmblînzit? (Altercație mascată: „te provoc să dovedești că această formă de dragoste, cea a Genezei, care a adus nenorocirea bărbatului, ar putea fi singura adevărată".)

După Alciat (*op. cit.*, p. 15—16); „spunem șarpe șerpuit pe gură" (calomnia, copil rătăcit, se naște dintr-un șarpe, pe gură). Printre personajele „zămislite de demoni sau spirite, incubi ori sucubi, cu înfățișare de șerpi": Alexandru, Scipio ... „Or, unii șerpi (precum Amphisbenul) își scot ouăle ori șerpișorii prin cap". — Dincolo de aparențe, masca dispare (p. 191).

Cochilia spiralată poate fi o imagine a *șarpelui lui Serapis*, încolăcit în triunghi, vertical, cu vîrful în jos, melc-turn, sfredel; aici *fus*, fuisiax, cuirasă a trupului și protecție, emblemă, însă nu a castității. Cît despre șarpe, cunoaștem funcția lui oraculară (în Egipt, zeițele Nekhabit și Uadjet), caracterul lui de „demon malefic" (despre șerpi ca aducători de rele, cf. Ovidiu, *Met.* VII, 353—355). Șarpele știe să vadă (*ophis* vine de la *ox*, a vedea); numele de ophis și de dragon înseamnă viziune. Nu este el cel care poruncește și omul păcătuiește? Șarpele sfătuitor, interlocutor redutabil, cu privire pătrunzătoare, semn falic, pecete a inversiunii în raport cu „interlocutorul": sensurile se amestecă într-o asemenea măsură, încît aceste alegorii sînt considerate „labirinturi". Tema „lăcașului" se cere precizată în cadrul acestei imagini: *animalul*, omul în cochilie. Gemele antice, glipticele furnizează Evului Mediu un mare număr de motive grotești. Cai, țapi, cerbi, iepuri apar din cochilia

 spiralată (sus, în stînga; mișcare reluată de șarpe, în prim

plan, „reptarea" bărbatului încolăcit înăuntru), diferită însă de cea a melcului. Cochilia seamănă aici cu un murex fără spini și cu un „aghiasmatar": bizar depozitar ori sediu al „locuitorului" „à rebours", gol.

Botticelli a reconstituit una dintre operele lui Apelles: *Calomnia* (Lucian, *De calomnia*, 5). Compoziția aceasta este menționată de Leonardo da Vinci ca ilustrare a capacității picturii de a egala poezia (cf. André Chastel, *op. cit.*, p. 95, n. 3).

Cu privire la grup (bărbatul e invertit, credem noi — dacă Triumful lui Bachus devine, pentru pudibonzi și pentru exegeza moralizantă, Alegoria muncii, această *Calomnie* ar putea fi, ca și *Bachus* de Leonardo, aflat sub semnul ancoliei (căldărușei), un triumf prin înfășurare, plin de duplicații, al *bărbatului fără Eva*), să reținem cel puțin aspectul: „tablou cu bărbați" și cochilie, feminoidă, cu spire labirintice, care prezervă — loc ales, cuib (cf. Georges Blin); în grupul: bărbat, cochilie, șarpe, se observă: spirele, semn labirintic, torsiune, lăcaș ales, impus, neobișnuit; reptare: brațe, umeri, șarpe (spre cap); un fel de unduire, principiu al fascinației; diversitatea mișcărilor și antagonismul între spire și părțile înfășurate, coborîrea oblică a trupului de bărbat, poziția verticală ori ușor aplecată a susținătorilor, orizontalitatea cochiliei-hamac, revărsîndu-și conținutul sau înclinînd ființa prinsă înlăuntru (semn al „amorului interzis"?) spre șarpele ispititor sau clarvăzător, „omniscient". Reptarea este insidioasă;„ arabescul" formelor, dispunerea undelor determină diversitatea. Sugestia, enigma sînt cheile expresiei, care nu poate fi spusă (ținînd seama de una dintre teme). Exemplu de calomnie insidioasă, *tema* fiind tratată parcă pe dos și sub pretextul unei demascări morale disimulate. Pictura își vede de treabă și profită de meteahna comentatorilor profesioniști ce aveau să atace viciul practicat de creatorul de imagini care va ști ori a știut să-i amăgească. Se omite faptul că pictorul putea fi pe atunci ori pe vremea lui Hieronymus Bosch, încă apropiată, „Evreu", gnostic, alchimist, cabalist, „mag", pitagorician, orfic, platonician, „socratist", pederast, inverit — calități sau defecte primejdioase prin marele lor număr (Nebunul se abate de la obișnuit, ca și mînuitorul enigmelor din vremea Renașterii). De unde *calitatea* picturii de pe atunci și multivalența sensurilor ei.

Sînt cunoscute resursele tabloului ideal în epoca lui Bellini sau a discipolilor săi: ornamentele „vorbesc"; figurile, care reprezintă modalități ale sentimentului, se înlănțuie. Aici, acuitatea fascinantă antrenează privirea spectatorului, „sufletul", într-o stare vecină cu visul.

141. GIOVANNI BELLINI: *Triumful lui Bachus*, (*Il Trionfo di Bacco*) (Veneția, Accademia), numit *Bachus și Marte* de către Gino Fogolari (*op. cit.*, comentarii, 13), *Alegorie* de Vittorio Moschini (*op. cit.*, p. 20), *Alegoria muncii* de Luisa Vertova (*op. cit.*, nr. 34, lista ilustrațiilor), *Tugend und Laster* sau *Symbole der Tugend und des Lasters* de către Luitpold Dussler (*op. cit.*, p. 93, nr. 77).
Virtute (Bachus sau copiii?) și vicii (care anume?); copiii goi trăgînd carul lui Bachus; actul figurat de car (p. 189). Pe car, un motiv floral (distinct de ancolia din *Bachus* de Leonardo da Vinci): albăstriță, Centaurea, Bachus, gras, cu sînii dezvoltați, ca și bărbatul de lîngă el, incapabil să meargă singur (?), femelă, androgin (?), oferă o ciudată farfurie cu fructe (din ce anotimp?) ce nu par a fi pe placul războinicului Marte, viril, trist. (Impresia de tristețe, de gravitate neliniștitoare, prevalează în aceste imagini în care Amor, *Venere*, are chip de bărbat).
Înfățișarea lui Bachus, personaj gras, cu sînii dezvoltați, surprinde prin contrast cu aceea a lui Marte, slab, zvelt, și a copiilor: trei tipuri de nuduri, în aparență clasice, de o mare senzualitate, dar de fiecare dată „diferită" ori neavînd același obiect. Datorită unor convenții, ne-ar veni greu să ne mărturisim impresia încercată în fața acestei pînze enigmatice și *stranii* (complicitatea trebuie observată).
În această suită de alegorii putem vedea fără echivoc o imagine a lui *Eros socraticus*, poate opusă doctrinelor „academiei" platoniciene sau relațiilor obișnuite. Oricum, personajele nu sînt în nici un fel mascate. În *tradiția lui Bachus „androgin"*, iată zeul bine făcut, pe care — spune Vasari — Michelangelo voia să-l înfățișeze printr-o „miraculoasă combinație a elementelor corpului, dîndu-le zveltețea adolescentului și rotunjimea formelor feminine" (ed. Milanesi, VII, p. 150). Un detaliu feminizează (toate caracteristicile „feminității masculine" sînt reunite în această imagine: profil, sîni, pîntec, mîini — imagine ce vădește o anume feminitate: cea dolofană): ghirlanda. În *Bachus* de la Uffizi, de Caravaggio, frunzele și fructele „se repetă în ghirlanda care împodobește capul zeului" (Berenson, *Le*

Caravage, 1959, p. 11). În ce privește tipul androgin, specific unor reprezentări ale lui Bachus (care pot fi comparate: aparținînd lui da Vinci, Caravaggio sau Michelangelo) și ale lui Ioan Botezătorul, el a fost remarcat de către Marangoni și André Berne-Joffroy (*Le dossier Caravage*, 1959, p. 149 urm.).

Bachus și Marte devin astfel personaje din *Eros socraticus* (de unde *vis-à-vis*-ul neliniștitor, relațiile echivoce în acest bizar triunghi: Bachus-Marte-*putto*), adepți ai amorului „grec". — Nu e atît de ușoară pe cît am vrea „separarea netă a afecțiunii «socratice»", recomandată și legitimată de Ficino, de un viciu denunțat adesea de către predicatorii florentini din Quattrocento" (André Chastel, *Art et Humanisme à Florence*, *op. cit.*, p. 290). „Problema poate fi pusă pentru Botticelli, Leonardo și Michelangelo" (*id.*). Se știe că opera lui Leonardo sugerează „pasiunea pentru androgin" (p. 291); aici figurile triste ori enigmatice par neliniștitoare. „Vedem un Bachus la fel de corpolent ca Antinous, însă blînd, lesne de distrat, amator de petrecere. Nu vă încredeți totuși: ați putea să nu fiți tovarăși de joc, ci doar o jucărie în mîna lui. Ambiguu, el meditează" (Berenson, *op. cit.*, p. 12).

Se observă în tablou triangulații ciudate: a) în reprezentarea lui Bachus: sîni-sex; mîna dreaptă — „albăstriță" — cupă (sexul este în interiorul triunghiului); b) în imaginea lui Marte și a *amorașilor*: lance-frînghie, triunghiul acesta nefiind închis (doar cupa este aproape integral cuprinsă în triunghi; Bachus rămîne în afară). Există aici un fel de mișcare dublă care, în ambele cazuri, nu e definită: carul își urmează cursa spre dreapta; spre stînga e deschiderea: asupra lui Bachus ori a evicțiunii, a ieșirii sale din grupul „viril".

„Războinicul", cu pavăză și falduri, este aici un personaj neliniștitor, ambiguu, din pricina acelui putto, care prelungește, într-o altă mișcare, piciorul stîng al „călăuzei", protejînd carul, înarmat, apărat (pavăza e îndreptată spre peisaj, spre lume); mîna puternică, „fermă", opusă mîinii molatice a lui Bachus, ține o lance subțire, o prelungă unealtă ușoară, dar eficientă.

Marte și violențele sale, figura aceasta, înfățișată singură sau în grup (cu Bachus, *amores*) creează o nouă filosofie a dragostei. O neliniștitoare *psihomahie*, dacă rămînem la teza luptei împotriva viciilor. În orice caz se impune în-

trebarea: cine reprezintă virtutea în această imagine: triada copiilor? Nu cumva virtutea e Bachus, femelă ori feminoid în stăpînirea lui Marte? Arătîndu-i *fructele*, care ademenesc, el își justifică drumul, mersul, urmărirea. Mișcarea continuă face din acest tablou o enigmă în acțiune. Cu atît mai mult cu cît nu este sigură nici „identitatea" războinicului: *Phoebus* (strălucitorul Apollo, zeul călătorillor, conducînd carul soarelui — el umple de viață, pîrjolește și usucă totul; pentru Marsilio Ficino, Bachus și Phoebus sînt frați indivizibili, „una și aceeași ființă")? *Amor socratic* (pentru florentini Socrate este un bărbat slab și uscat, cu o „natură melancolică"; imaginea dragostei ar fi aici o replică la Triumful lui Amor)? Boetos (Boötès, strania figură din Mss. din Leyda — Cod. Voss. Lat.. 79, fol. 6 v./7 — unde mișcarea este identică, umărul drept dezgolit, același braț înarmat, mîna stîngă ținînd „scutul")? Analogia între cele două figuri e izbitoare; ea ar implica un substrat gnostic, o neobișnuită dezbatere între Beoția și Arcadia.

Bachus oferă trei daruri întru păstrarea tinereții: Parnasul, vinul, seninătatea („dăruită pe veci", după Marsilio Ficino). Ne amintim de un proverb al lui Terențiu (Eunuchus, 732): „Fără Ceres și Bachus, lui Venus îi e frig". În această „poveste a lui Bachus" , ca și în figurile ce i-au urmat, predomină copiii goi. Putem vedea în acești *amorini* (echivalentul termenului francez *amouret* este în italiană *amoretto* sau *putto*) o transpoziție a temei „dionisiace", fără a putea descoperi motivele și scopul cortegiului, sensul transpunerii în imagine (a enigmei ori alegoriei, prin personaje și atribute) în măsura în care „subiectul" este „interzis". Nu se știe dacă cenzura întărește sau stimulează „misterul expresiei", dar orice libertate este îngăduită în nud (cele ale copiilor, masculine sau feminine), în și prin stranietatea trupurilor, flexiunilor, gesturilor și chipurilor. Nudurile de copii grăsulii (Lucca della Robbia, „Cantoria"), de amorași (Școala de la Fointainebleau, *Marte și Venus*), sînt frecvente. După W. v. Bode, le-ar fi inventat Donatello.

În această operă, copiii nu exprimă prospețimea, ci un fel de frumusețe durdulie și mușchiuloasă, gata formată; ei au o misiune, o funcție alături de cele două personaje mari de lîngă car (raporturile de *scară* constituie o enigmă în plus; Bellini excelează în aceste jocuri opozitive: vîrful „săgeții", al lăncii, și frînghia; mîna lui Bachus și „albăstrița", mîna lui „Marte" și tija „lăncii"; arcuri: ale scutului, ale „manti-

ei" — o opoziție identică întîlnim în *Venere*). *Putto* este enigmă, figură în care se amestecă trăsăturile copilului (bizară predilecție, la Bellini, vizibilă în aceste imagini, precum și în cele ale Fecioarei), îngerului, ale lui Cupidon antic, care introduce un element ludic. Copiii par a trage frînghia în joacă, dar și în urma unei porunci — nu se cunoaște celălalt voleu al tabloului unde ar fi sugerate, figurate, ținta, sosirea. Funia este ridicată ori deviată, pieziși; subțirimea ei n-ar indica „ponderea atelajului", ci poate mai degrabă un *joc de-a trasul corzii*, o fantezie neliniștită.

Ideea de *luptă* prevalează astfel în acest grup al lui Eros și Anteros, ilustrînd „victoria virtuții" care va cunoaște în secolul XVI un mare succes în embleme (cf. E. Panofsky, *Der gefesselte Eros*, Oud Holland, L (1933), 193 urm.). Sensul rămîne însă secret în cazul în care nu se evocă tradiția orfică: Bachus este zeul celor patru elemente ale Naturii, al propagării, zeul ascuns, *deus absconditus*. Ar fi aici un fel de imagine mesianică a Greciei, a iubirii „grecești". Or, preceptele sînt legate de ideea reabilitării prin inițiere. Bachus este zeul generării și regenerării; una dintre *furii*(ar exista patru grade de răpire a sufletului prin furie) este *misterială*. Zeul care îi corespunde este Bachus. Și „furiosul", scrie André Chastel referitor la Giordano Bruno (*Le Monde*, 21 august, 1954), „este [...] sufletul, în resortul său esențial, care te scoate din tine însuți aruncîndu-te într-o agitație asemănătoare nebuniei; iar această furie este «eroică» (...) ea îl duce pe om la un comportament primejdios".

142. GIOVANNI BELLINI: *Triumful lui Amor, Il Trionfo di Venere* (Veneția, Accademia).

Barca lui Amor; cortegiul Afroditei, „spuma cea albă" „poznele".

Au fost propuse mai multe titluri pentru acest tablou: *Fortuna* (?), de către Giulio Lorenzetti (Venezia, 1956, p. 655), *Barke des Glückes* (Luitpold Dussler, *op. cit.*, n. 79), *Nestatornica Fortuna* (Gino Fogolari, *op. cit.*), *Alegoria dragostei* (Luisa Vertova, *op. cit.*, nr. 35, care nu menține cuvîntul vechi, *venere*), *Nestatornicia* (Giuseppe Fiocco, G. B., 1960). Potrivit Dicționarului Iconologic (M.D.P., Paris, 1756, p. 14), Amor este „*fiul* lui Marte și al lui Venus", „zeul care i-a învins pe Marte și Hercule" (p. 17). Aici, poziția brațului drept, îndreptat spre sferă, acoperă pieptul. Doar mîna e feminină, ca și pieptănătura, dar aceasta poate fi postișe (perucă numită *galerus* și joc de cuvinte: *Galles*,

slujitorii Cybelei), ori masculină, dar foarte buclată, artificial „frizată". (În această ipoteză ne-am găsi în fața unui exemplu de travesti. Despre „preoții" îmbrăcați femeiește, cf. Frazer, *Atys et Osiris*, 1926, p. 223 urm.).

Se știe că în latină *veneror* derivă din *venus*: bucurie, grație. În latina veche exista un *venero* activ. — Venus este zeița dragostei. *Venus, veneris*: frumusețe, farmec, nume al zeiței. (Romanii au tradus Afrodita prin Venus.) De unde, neîndoielnic, diferitele sensuri și noțiuni atribuite dragostei. — Despre evoluția termenului de „iubire platonică", cf. E. F. Meylan, *Humanisme et Renaissance*, V (1938) 418—442. Despre doctrina iubirii, constituind punctul central al filosofiei Renașterii, cf. E. Cassirer, *Individuum und Kosmos* (cap. IV) și *The Renaissance philosophy of man*, Chicago, 1948. Acest tablou ar putea fi un nou capitol în istoria amorului nevenusian.

Printre elementele figurii centrale, *Venere*, înclinată spre stînga (astfel tabloul este în întregime orientat către dreapta și continuă, spre partea anterioară a bărcii, ca și „carul lui Bachus"): veșmînt ambiguu, corsaj unduitor a cărui rotunjime, în preajma umărului (masculin?), corespunde celei a sferei. (Mișcare identică, complementară, între „mantia" lui Marte și scutul oval.) Amor în veșmîntul său amplu, de o stranie opacitate (faldurile formate sub cingătoare, la nivelul sexului și al mîinii copilului): *palla*?, atribuit de către Valerius Flaccus nimfelor ce-o însoțesc pe Diana; ori veșmîntul zeițelor, strîns la cingătoare. Despre Bachus (sau Venera „masculină") în costum femeiesc, cf. Sidonius Apollinarius (*Carm.* XXII, 31).

Amor, Venere, Bachus, Venus: ceea ce împacă tot ce Saturn desparte, Sufletul și Universul — de unde globul și susținătorul său, înaripat (ghicim avîntul aripei către umărul drept al copilului gol care proptește sau echilibrează sfera ce are mai multe puncte de sprijin: mîna Venerei și a copilului, genunchiul stîng, ridicat, al lui Amor). Puterea purificatoare a dragostei (se simte în acest tablou o atmosferă de calm, deși neliniștit, care lipsește în *Bachus*) inspiră idealul de *Humanitas*; *Venus id est Humanitas* (cf. E. H. Gombrich, *Botticelli's mythologies*, p. 15).

Triumful lui Venus, al plăcerilor dragostei, *res veneriae*, ne reamintește că „zeița" frumuseții, aici de o mare ambiguitate, este mama lui Cupidon și a amorașilor.

Cît despre Afrodita, se știe că legenda sa a fost comparată cu mitul unui *ou* căzut în Eufrat și clocit de un porumbel; așa s-ar fi născut o „frumoasă divinitate". Coaja oului s-ar fi preschimbat în scoică, iar zeița fecundității plutește poate către insula ei. Motivul *carului-barcă* ne-ar îndreptăți să vorbim despre cortegiul, triumful Cybelei (Rhea), Marea Mamă a zeilor, însoțită de slujitorii săi. În tradiția Triumfului lui Venus ori al lui Amor, Carul (Lumii și Soarelui — vom întîlni mai departe alte motive de comparație, ori analoage), *Tensa*, transportînd imaginile zeilor, plimbîndu-i, este vehicolul cel mai bun. Știm că, în imagistica Triumfurilor, lumea este reprezentată printr-un car, și, în cadrul „navigației" (lui Amor, Venus, Cybela, Tyche și Fortuna), printr-o sferă. Instrument al migrațiilor simbolice, al transhumanței unui zeu, solar sau nu, carul-barcă este vehicul, nacelă aurită a Cybelei (*lavatio*, îmbăierea sacră a micilor nuduri, la marginea bărcii).

Nuditatea rituală (*pais*, copil al lui Hermes; *putti*, Bellini; ciorchini de îngerași, Amorași, elemente ale cortegiului, ale Triumfului, ale procesiunii sau ale navigației) ar contrasta cu veșmîntul bizar al Venerei, opac și bufant, în formă de *pedum* (regenerare a vîrstei), în partea arcuită și rotunjită dinspre umăr, cu panglica unduitoare (faldurile umflate de vînt în călătoria pe valurile carenate).

Patru elemente distincte: barca, nudurile, Venere, sfera Barca Fericirii, navă, vas, receptacul, cochilie, car al lui Venus, a cărui structură sau armatură imaginativă o descoperim, în jurul lui Amor: decor (fantastic, rafinat; Ciprul, insula lui Venus?), Amor (prezență, apariție „feminină"), procesiune (sărbătoare sau barcă). În raport cu figura centrală, care guvernează Triumful, barca în care este „ea" așezată reprezintă desigur receptacolul (pasiunilor și viciilor !), iar sfera, un vas purificator. Această barcă a dragostei echivalează cu celebrarea unei puteri.

Cît despre *sferă*, ori despre relațiile personajelor cu obiectul, cîte enigme, cîte raporturi neclare ! Știm că bula de cristal (Tițian, *Alegorie*, Luvru) este instrumentul cristalomanciei, al divinației cu ajutorul unei oglinzi. Există aici un complex bizar, folosit de pictorii de enigme și alegorii: oglindă-bulă-sferă, aceasta din urmă înlocuind *roata*, dacă Venus este și Tyche-Fortuna. După Pausanias (IV, 30), la Elis (temă reluată de Flaubert, Mss. B.N., N.A.F. 23671, în *Episode des dieux*) era invocată Tyche sau Fortuna, hazar-

dul divinizat, personificat de o divinitate feminină. Printre atribute (cf. F. Allègre, *Tyché*, 1889, p. 227), sfera sau globul sînt şi embleme analoage roatei , şi, „precum roata, par de origine romană, deşi simbolul acesta exista şi în Grecia" (F. Allègre, *op. cit.*). Sfera este un simbol cosmic: al universalităţii; globul, lumea peste care domneşte „ea", această figură meditativă. Mîinile aşezate pe glob, cea a lui Venere-Tyche şi cea a micului Eros, în dreapta, ar simboliza captare şi prehensiune, supunere, sprijin, protecţie. Are loc încercarea sferei. Iată o paralelă cu Graţiile (Bote, *Cronecken der Sassen*, 1492): mîna stîngă a lui Venus ţine globul (aici, înconjură umerii unui copil); carul, nu barca, este tras de două lebede (aici, în partea din faţă a bărcii se află doi copii), precedate de doi porumbei. Observăm un atelaj identic în *Triumful lui Venus*, la Ferrara (Palazzo Schifanoia), dar „misterul atelajului" se menţine, la Bellini, ca şi cel al însoţirii şi al unei serii de relaţii, surprinse sau evocate mai sus, cu prilejul analizării *Fortunei (Nemesis)*, Venus-Fortuna-Adevăr-Verum. Purtarea sferei (cf. Mantegna, *Tarocchi*, A, 49) se asociază cu o figură numită *Primo* (Primum) *Mobile*. (Cf. *Die Tarocchi. Zwei italienische Kupferstichfolgen aus dem XV. Jahrh.*, Berlin, Graphische Gesellschaft, 1910, Introd. de P. Hristeller.) Se observă în imagine, la dreapta sferei, un turn (lat. *specula*: turn de observaţie), care plasează poate sfera sub semnul oglinzii *(speculum)* şi al unui procedeu divinatoriu, de observaţie: de „navigaţie". Numeroase imagini (picturi din Pompei) asociază tema bărcii, a malului şi a munţilor, cu golfurile şi turnul.

Copiii goi: grupaţi doi cîte doi; *Eros* se întoarce către Afrodita (pe un vas din Cumae); Afrodita, aşezată pe un tron (altă „ambiguitate" sau plus-valoarea bărcii) este îmbrăţişată de Eros (un copil gol susţine sfera); Eros cu aripi lungi se sprijină pe genunchi (înclinîndu-se spre poala ei) şi sărutînd-o.

În cortegiul lui Venus, în suita ei (datorită lui Asclepios, vindecătorul, Venus este benefică) se observă: Eros (copilul care susţine, în parte, globul), Peitho, Persuasiunea, Hygia, Sănătatea (cei doi copii goi din apă, dintre care unul este fată?). Cele două nuduri din dreapta: purtătorii sferei („vas") şi flautistul, *spondaules*, ar putea fi, ca în *Bachus*, *caii* Soarelui. (Barca fiind asimilată unui car solar, al lui *Sol*, Virgo sau Venere — Femeia iese din Val; datorită spiritelor vitale,

care sălăşluiesc în Val, în Vale, de unde s-a născut lumea, este întreţinută viaţa, este nutrit suflul — lui Acteon, *rubens*, în fruntea carului, bărcii, în porţiunea nefigurată.) Printre copii (cel mai apropiat de personajul central?), se ştie că Mutunus Tutunus este destinat oficierii sexuale, înainte de a-i ceda locul lui Priap. Aici, *Eros socraticus*, ca şi în imaginea lui Bachus şi Marte, ar folosi datele, simbolurile alchimice şi dionisiace. Amoraşul zvăpăiat, îngeraş durduliu, are deci o funcţie definită. El va deveni însoţitorul *cuplului*, neprecizat aici, datorită lipsei voleului din dreapta, unde ne putem imagina, sus, *rubens*-ul şi *splendens*-ul. Fapt care permite unele „decriptări".

Sferă: *prima materia*; Venere: Soare al filosofilor şi copil ţinut la piept, la sîn; *splendens*, splendeo: strălucitor; splendoare: mare izbucnire de lumină, „focul luminos", fortuna; *splendor*: strălucire, lucire, glorie, Fortuna; *Splendor Solis* (cf. Salomon Trismosin, British Museum, Mss. 1582); *Acteon rubens*: rebis: Hermafrodit şi „arbore solar" (Marele Elixir). Ţinta lucrării e obţinerea Pietrei roşii. Hermafroditul: sulful şi mercurul după conjuncţie. Potrivit tabelului celor patru elemente *(Tetrasomia)* şi direcţiei spre dreapta (piezişă, pe materia primă, lumina solară): a) condensare, rarefiere (mişcări în sfert de cerc, „reciproce"); b) *Aer* (în linie verticală, Umed Cald).

Soarele (Aur preparat pentru operă; *sulfur*, sulf) fiind pe barcă, la dreapta şi legată de „corp", de „cîrma" verticală a bărcii, unde se află cei doi copii (flautistul şi purtătorul sferei): s-ar situa Luna, Mercurius. Această Alegorie, Triumf al Venerei, devine: *Nuntă*, conjuncţie Sulf-Mercur.

Într-o asemenea situare, sulful este *Bărbat*. Fapt care nu înlătură enigma lui Mercur. Or, acesta, în „processus", în cadrul operaţiei, guvernează Roata (Sfera), pe orizontală şi în dreapta (în afara Roatei-Sfere). Semnul său, atributul, *telum passionis*, poate fi înrudit cu arma proiectoare, cu razele soarelui, cu săgeţile frînte ale fulgerului, cu loviturile soartei. Uneori este suit pe „runden Chaos", sferic, înaripat. Ghicim analogia şi diferenţele dintre *rebis* şi *runden*.

Unul dintre cei doi copii, micul muzicant, ar putea fi Armonia, ştiinţa ritmului, cu toate corespondenţele ei, unele senzuale. Instrumentul lui dublu poate fi numit şi: *Tibioe pares* (gr. *dzeuge*). O muză ţine cele două flaute (se văd cele două muştiuce în gura copilului, deformată parcă de *fluierul dublu*) pe un basorelief în marmură de la Villa Mattei. Hecira

(sau „Maștera") lui Terențiu era însoțită de asemenea flautiști *(tibiis paribus)*. Îndreptat către privitor e *flautul masculin*, în axa gurii (celălalt deformează, umflă), ori *aulos andreîos* (pentru Herodot, I, 17). El producea notele grave sau joase *(gravi bombo)* cînd e vorba de *Tibia dextra*. Celălalt flaut, ridicat, feminin, producea notele înalte sau acute. Sau poate flautele sînt în același ton, dar gestualitatea este bizară.

Lui Venus îi corespunde „Terpsichora" (în Gafurius, *Practica musice*, 1496). Arborele planetelor, Muzelor și modelor, pornește de la Clio, la bază (la Gafurius) și se termină cu *Urania*, corespunzînd cerului înstelat. Se știe că Terpsichora, a treia după Clio, este considerată mama Sirenelor, a lui Linos, cîntăreț ori obiect al unui cîntec vestit; muzician remarcabil, fiu al lui Hermes, ca și *paîs*-ul, copilul gol. În „Omul științific" (de Geoffroy Tory, Champfleury, 1529), „Terpsicore" are drept sediu și reședință gura.

Tînărul flautist și amorașul în picioare, ținînd sfera (stînd în picioare în barcă, lîngă soclu sau în fața tronului) ar fi: muzică și filosofie, adică puterile care definesc acest univers. Ele aparțin *pastoralei* (*Arcadia* lui Sannazaro a fost publicată în 1504). Iar importanța dată însoțitorilor „zeului Amor" extinde compoziția. Pînă la dimensiunile unei Arcadii !

143. GIOVANNI BELLINI: *Alegoria Adevărului*, La Verità (Veneția, Accademia). Numită și: *La Prudenza* (de către Giulio Lorenzetti, Giuseppe Fioco). Alegorie enigmatică: Cybela, Rhea, Agdistis; străbună: tamburină, cimbal (tuba); chip înspăimîntător: mască, timp, uzură; oglindă: oracolele transmise prin capul lui Orfeu ori în clipa panică a silenului? Iată dragostea, pare a spune Adevărul, Prudența, copilului cu tamburină care nu se uită la imaginea din oglindă. Semnificația e fără îndoială mai complexă și trebuie reluată în ordinea elementelor. În această imagine de o mare exactitate toate detaliile pot fi numite, însă „reportul" lor ar depăși limitele nomenclaturii. Adevărul, cu o arhitectură masivă, contrastează cu siluetele mlădioase (ale lui Botticelli; cf. K. Clark, *The nude*, Londra, 1956, p. 102 urm.). „Idealul definit la Veneția nu mai este cel al adolescentei ori al fecioarei, ci al unei femei împlinite" (André Chastel, *op. cit.*, p. 297; cf. Rodocanachi, *Le concept de la beauté en Italie du XII^{e} au XVI^{e} siècle*, 1905). Acest Adevăr
 nud este un grup care amalgamează vechea triadă, din care

nu lipsește dragostea senzuală și, poate, „astrologică", „greacă": Lună-Soare-Venus. Se știe că triadele se mențin în teologia „oracolelor caldeice" și în sistemul lui Bardesanes din Edessa (Bousset, *Hauptprobleme der Gnosis*, 1907, p. 71). Aici, tripla divizare a lumii și a corpului se aseamănă desigur cu „mesianismul" grec, cu practicile care par a nu exclude copilul, *pais*-ul. Prin *Aion* ar exista aici un fel de reprezentare a timpului, în magie. Această dezlănțuire a fantasmelor „miniaturizate", studiate de P. M. Schuhl (*Le merveilleux, la pensée et l'action*, 1952, p. 68), ajunge — prin trilogie: „imagine teribilă" (în oglindă), Adevăr, copil gol — la o personificare a timpului. Cei vechi asociau *Aion*-ul, noțiunea lor despre durată, obiect al renașterilor periodice, cu cea care desemna tinerețea și copilăria. *Aion*, spunea Heraclit, este un copil *(pais)* care se distrează; „un copil care ne este rege".

144. *Cap de bărbat* (Florența, Institutul internaționa de studii etrusce și italiene, Muzeul arheologic; Expoziția de la Zürich, 1955, Kunst und Leben der Etrusker cat. nr. 108). Cap de războinic. Surîsul „de uitare a lumii" (cf. André Malraux, *La création artistique*, Psychologie de l'art, II, p. 37). Zona de dincolo de acțiune.

Desen **51** (p. 207). ALFRED JARRY: *Adevăratul portret al domnului Ubu* (desen din mss. „Ubu Roi"). Se cunoaște o gravură în lemn, originalul „Adevăratului portret" (nr. 217 și 220, catalogul Expoziției Jarry, Gal. Loize, „18 palotin-8 gidouille 80") — gravura fiind inserată în exemplarul lui Laurent-Tailhade. — Data apariției: 1896 (*Le Livre d'Art*, nr. 2, 25 aprilie și 25 mai).

145. GEORGES MÉLIÈS: *Diligența diabolică* (în *Les Quat' Cents Farces du Diable*, 1906, film, 35 tablouri, 444 metri, colorat). Star Film va realiza aproximativ 4000 de subiecte. Printre primele, în 1896: Jucători de cărți, Un diavol împielițat, Dansul șerpuitor, Castelul diavolului — întregul arsenal al fantasticului, într-unul din momentele mari ale imaginii, reinventată de Méliès, între ilustrația „romantică", devenită decadentă, și filmul mut. Pe o „foaie de hîrtie cu *en-tête*", Méliès scrie: „Specialist în iluzii, trucuri, feerii, apoteoze, scene artistice, scene fantastice, subiecte comice, scene de război, actualități, fantezii ..." (Maurice Bessy și Lo Duca, *G. M.*, p. 95). Diligența va deveni „trăsura astrală"; calul, gloabă, cu pîntece-armonică, bate

aerul cu copitele. O mașinărie conduce atelajul, tras de jos (trolie, sub platou), și de sus; cinci oameni conduc calul-marionetă. Cu privire la „Călătoria în lună" (1902), Méliès scrie (*op. cit.*, p. 80): aceasta operă „a fost *cea dintîi mare piesă feerică cinematografică*; ea a determinat, în chip definitiv, intrarea cinematografului în domeniul *teatral* și spectacular (...) A fost primul mare film de imaginație și de compoziție (...) A fost cu adevărat filmul internațional prin excelență."

146. VICTOR HUGO: *Castel* (datat 7 august, jos, dreapta). Construcție masivă, cu echilibru nesigur. „Romantismul burgurilor la apogeu", într-un stil inspirat.

147. VICTOR HUGO: *Burg și cruce*, 1850 (cu dedicația: „lui Paul Meurice"). Reflex și știință a „mirajului" prin dedublare. În imagistică, fantasticul se epuizează prin saturație și „aglutinare" de teme. Trucurile și adaosurile vor prevala în raport cu compoziția.

148. ODILON REDON: *Christos la Sacré-Coeur*, pastel (Luvru; o variantă la Rijksmuseum Kröller-Müller, nr. 658; a se compara cu *Rugăciunea*, Muzeul din Bordeaux). Despre pastelurile din 1895, cf. Roseline Bacou (*O. R.*, 1956, I, p. 127, și n. 1). Nici o decriptare nu a fost propusă, afară de cea a comentatorilor „spiritualiști". Pastelurile din această epocă marchează într-adevăr o cotitură: spre pictură. E sfîrșitul perioadei „alb-negru"-lui vizionar, a „Negrurilor". Bun-rămasul pe care Redon îl spune „Negrurilor" ar fi dezvăluit de o scrisoare din 28 aprilie 1896, adresată lui A. Bonger (R. Bacou, *op. cit.*, p. 129). Redon privise cu puțin timp înainte „un număr considerabil de desene (...). Existau unele piese pe care le-am găsit bune, altele au părut foarte incomplete privirii mele noi, dar trebuie să mărturisesc că în toate am pus ceva din mine însumi, ceva imperfect sau, în orice caz, susceptibil de a-mi trezi dorința reluării, în vederea desăvîrșirii formelor. Totuși un fragment din lucrare mă justifica pentru faptul de a o fi dat. Într-un cuvînt, artă sugestivă, asta este".

149. GEORGES MÉLIÈS: *Uriașul* (mașinărie concepută de Méliès pentru a pune în mișcare uriașul din „Cucerirea Polului". Cf. Maurice Bessy și Lo Duca, *op. cit.*, p. 60; film din 1912, p. 76). „Folosind cunoștințele mele
 speciale despre iluzie, pe care mi le dăduseră cei douăzeci

şi cinci de ani de practică la teatrul Robert-Houdin, am introdus în cinema trucurile mecanice, optice ori pe cele de prestidigitaţie (...) Trucul, aplicat cu inteligenţă, îţi îngăduie să realizezi supranaturalul, imaginarul, chiar şi imposibilul" (G. Méliès, *Les vues cinématographiques*, în *La Rev. du Cinéma*, Paris, 15 oct. 1929).

150. PABLO PICASSO: *Cap compus* (Gal. Louise Leiris). Printre „capetele compuse" ori compozite se înscriu: *Domnişoara Léonie*, 1910; *Bust de femeie aşezată pe scaun*, 1939 (în Raymond Cogniat, P., *Figures*, 1959, p. 27, 44). *Corrida* (Boisgeloup, 1934; Expoziţia Muzeului de arte decorative, 1955, nr. 75) ar aparţine unui stil înrudit, prin folosirea liniei duble şi a triangulaţiilor. În istoria capetelor compuse, deformate, hibride, *Domnişoarele din Avignon* ocupă un loc deosebit. Trebuie să amintim că, în acest caz, Picasso „a negat totdeauna că s-ar fi inspirat din arta neagră pe care, spune el, a descoperit-o la Muzeul etnografic după ce isprăvise *Domnişoarele din Avignon*" (*De Picasso au Surréalisme*, ed. A. Skira, 1950, p. 42, comentariu de Maurice Raynal despre „Dansatoarea neagră", 1907). Într-adevăr, arta iberică veche, sculptura, l-a impresionat puternic pe Picasso în timpul şederii sale la Gosol (vara anului 1906). Către 1904, după pînzele „albastre", apar „saltimbancii" (perioada numită „roz"). În 1906—1907, descoperirea sau redescoperirea, glorificată adesea, a artelor etruscă, iberică (sculptura romană), „neagră", răstoarnă datele intrate în obişnuit, modul de a vedea şi de a crea, modalităţile de creaţie. Odată cu *Domnişoarele din Avignon* („casă" din Barcelona, numită de Picasso: Bordelul din Avignon), pictorul devine „inventatorul unei estetici străine oricărui regim plastic anterior" (Christian Zervos, *Catalogue de l'Exposition au Palais des Papes*, Avignon, 1947, p. 40).

151. MAX ERNST: *Fosile* (în *Histoire naturelle*, ed. J. Bucher, 1926). S-a elogiat pe bună dreptate „inventarea frotajului" (1925/1926), nu însă fără a-l da uitării pe Edvard Munch, *Seară (Melancolie)*, 1891—1896 (din perioada *Melancoliei*: *Corabia galbenă*; *Gelozie* — cf. Otto Benesch, *E.M.*, 1960, pl. 14), care utilizează în gravura în lemn pe hîrtie nervurile lemnului. La Max Ernst, evoluţia e alta; istoria procesului creator ţine de fascinaţia exercitată asupră-i de observaţia îndelungată a pieselor din care e alcătuită duşumeaua. Ajungerea la „frotaj" înseamnă acţiune, nu

copiere. Artistul intervine asupra elementelor de fond obținute parțial prin acest procedeu. Aici, liniile, densitatea materiei au un aspect mineral care sugerează „fosilizarea" unui regn necunoscut pînă atunci. Despre Max Ernst, cf. Patrick Waldberg, *M.E.*, 1958; despre frotaje și l'*Histoire naturelle*, cf. pp. 163, 218, 244, 378, 382. Max Ernst a relatat experiența de la sfîrșitul verii anului 1925 (cf. P. Waldberg, *op. cit.*, pp. 211—212). „Am fost izbit de obsesia pe care-o exercita asupra privirii mele iritate podeaua căreia mii de spălări îi accentuaseră fisurile. Mă hotărîi atunci să cercetez *simbolismul acestei obsesii*". Apoi, Max Ernst a știut să adapteze „frotajul la mijloacele tehnice ale picturii". Reintroducerea *imaginii*, care rămîne a fi definită, a straniului ori a hibridului, în pictura și sculptura contemporană, rezultă dintr-o serie de experiențe și dintr-un ansamblu de tehnici amestecate, pînă atunci eterogene. Criza „romantică" este încheiată; hibridul devine unul dintre semnele, una dintre pecețile *ființei-operă*.

152. JEAN DUBUFFET: *Femeie cu cămașă* (desene înrudite sau datînd din aceeași perioadă: *Plajă la Cassis*, iunie 1944, Catalogul Expoziției Muzeului de arte decorative, Paris, 1960, pl. 108, p. 350; n. 223, p. 239; *Zid cu pete rotunde, trecător și cățel*, martie 45, *op. cit.*, pl. 110, p. 352, n. 228, p. 240). Desenul zgîriat e altă tehnică, la fel de hotărîtoare ca și frotajul, îndeosebi în litografie (ilustrații la Francis Ponge, *Matière et Mémoire ou Les litographes à l'école*, Mourlot, 1945), corespunzînd perioadei graffiti-urilor (44/45) și Plajelor din Cassis. Una dintre ele este reprodusă în catalogul expoziției de la René Drouin (1944); cu această ocazie, Jean Paulhan scrie *(op. cit.)*: „pentru noi, care îi vedem, acești omuleți și aceste bordeie pun probleme atît de grave, încît se cuvine să facem aici nițică istorie socială". În chip îndeajuns de ciudat, atît exegeții — se cunosc scrierile lui Georges Limbour, totdeauna în miezul creației pe care o apreciază — , cît și artistul, nu mai insistă, fapt regretabil, asupra importanței considerabile, după opinia noastră, a perioadei 1944—1946, perioadă de apogeu, una dintre marile etape. Daniel Cordier scrie (*Les Dessins de J. D.*, 1960, p. 15) — ilustrația acestei pagini, *Trei personaje și un cocoșel*, 1946, are un alt stil, un mod de expresie diferit de creațiile în graffito — : „Acele *graffiti* sînt mărturiile pictorului despre împrejurimile pe care le cutreieră

 cînd se plimbă prin cartierul său". Lhomond, Mouffetard,

Maub': graffiti şi şotronuri (primăverile, din 1944 şi 1945). Frumuseţe a liniei şi proiecţie oblică. Dominaţia „femeilor" ori a plonjorilor-broaşte (Cassis). De ce această perioadă (şi anterioarele, doar treizeci de pînze, din ianuarie 1943 pînă în ianuarie 1946, la expoziţia „Pavillon de Marsan", 1960; nici un amănunt sau aproape nici unul asupra aceleiaşi perioade, 1943–1946, în biografie) este atît de „uitată" sau ţinută parcă la distanţă? Înainte de exacerbarea sau exagerarea „tipului", iată cel puţin unul dintre martori. „Zău, fiecare dintre noi se-ncurcă la tot pasul" (Jean Paulhan, Catalog René Drouin, *op. cit.*).

153. JOAN MIRÓ: *Tulpina florii roşii creşte spre lună*, 1952. Exemplu de figură „compozită" unde se dezvăluie semnele imageriei: stea, bulă, chip (ochi-nas „falic"), colţi şi curbe, arcuri (sîni). Asocierea semnelor neaşteptate (însă repetate) pe o formă identificabilă determină stranietatea ori latura satirică, stridentă, de care comentatorii par a face abstracţie. Umor „iberic", negru, incisiv? Miro excelează în asemenea jocuri. (Reprod. în Claude Roy, *Arts fantastiques*, 1960, p. 102.)

154. MARC CHAGALL: *Violonistul*, 1912 (Amsterdam, Stedelijk Museum, nr. 24, cat. Regnault; în: René Huyghe, *L'art et l'âme*, 1960, p. 148, intitulat *Muzicantul*). Inovator şi credincios amintirilor sedimentate, Chagall se inspiră din simbolismul icoanelor, misticismul iudaic, impresiile din tinereţe. (Cf. Jacques Lassaigne, *M. C.*, 1957). Esenţa straniului ar constitui-o un ansamblu folcloric, neobişnuit pentru omul occidental. Într-un anume sens, dezacordul voit dintre formele alese (violonist-clopotniţă, isbă-triplă figură — sub casa din stînga), s-ar explica prin „condensarea" de elemente reale din epoci diferite care vădesc ori dezvăluie specificul visului, caracteristic viziunilor lui Chagall, care scrie (Catalogul expoziţiei M.C., Pav. de Marsan, 1959, p. 168, text explicativ la *Village russe, de la lune*, 1911): „Tablourile mele erau ilogice, nu realiste, cu mult înainte de suprarealism. Urmăream, ca să spun aşa, un realism, dar psihic, deci cu totul diferit de realismul obiectului sau figurii geometrice". În articolul consacrat lui Chagall (*Dictionnaire de la peinture moderne*, 1954, p. 57), Jacques Lassaigne scrie: „În cadrul foarte sigur, creat de artist, elementele concrete, devenite adevărate obiecte-amintiri, se mişcă liber, adică la toate nivelurile, la toate

dimensiunile". După Jean Grenier (*L'Esprit de la peinture contemporaine*, 1951, p. 60): „În reveriile lui Chagall nu există nimic care să nu fie necesitate pornită din rumegarea vieții sale trecute, dintr-o profundă nostalgie".

155. PAUL KLEE: *Pereche de dansatori*, acuarelă, 1928 („Tänzerpaar", cf. Carola Giedion-Welcker, s.d., pl. 130, p. 149; „Coppia chez Balla", Catalogul XXVII al Bienalei de la Veneția, p. 270, nr. 24). Se cuvin amintite mai multe etape de creație: către 1898 „Schițe" după natură (Klee-Stiftung, Berna); 1903: *Fecioara în copac* — exemplu de primă „deformare"; 1927: perioadă „geometrică" (dreptunghi și triunghiuri laolaltă; cf. G. di San Lazzaro *P. K.*, 1957, p. 88), *Personaj-gigă* (în ed. B. Schwabe, p. 26); „tablourile ne privesc", spune Paul Klee în cadrul celebrei conferințe ținute la Iena în 1924; 1928, *Amintire din Cairo* (cf. Will Grohmann, *P. K.*, ed. Flinker, 1954, p. 267); 1929: *Frica de dedublare* (cf. San L., *op. cit.*, p. 101), simplificare acută, prin linii, a schemelor mișcării. Mișcarea inversă poate fi surprinsă în *Spiritul furtunii* (în W. G., p. 253), din aceeași categorie, în *Măști în penumbră* (W. G., nr. 177, p. 406). Culori și ton, *mișcare*: Klee scria în 1910 (semnalăm excelenta traducere a *Jurnalului* de către Pierre Klossowski, ed. Grasset, 1959): „Producerea luminii prin înseninarea tonurilor aparține istoriei trecutului. Lumina concepută ca mișcare a culorilor începe să devină o idee nouă" (în S.L., p. 77). Traducerea lui Pierre Klossowski (*op. cit.*, p. 244): „Lumina din punct de vedere grafic. Reprezentarea luminii prin claritate e doar «zăpada de-altădată». Nouă va fi lumina ca mișcare cromatică. Acum încerc să înfățișez lumina numai ca desfășurare de energie. De vreme ce pe un presupus alb tratez energia în negru, trebuie ca demersul acesta să ajungă la țintă." Cît despre personajul central, reprezentat din față, aceeași tematică (ori morfologie, forța compoziției ingenioase) se întîlnește în *Carnaval în munți* (1924, K.S., Berna). Deviațiile laterale, în această „cursă în genunchi", au un antecedent în *Arhitectura fantastă cu cavaler* (1918, K.S., Berna). Mișcarea spre dreapta este oarecum contrazisă, reținută prin fuga spre stînga a „părului" celuilalt dansator, situat mai sus (mișcare în S a veșmîntului). Compoziția în svastică (mersul în genunchi) se regăsește în *Statische Deutung des Hakenkreuzes* (în *Das bildnerische Denken*, ed. Benno Schwabe, 1956, p. 27, 1 și 2).

156. PAUL KLEE: *Bărbat cu „cilindru"* (Joben), 1925. (Gal. Louise Leiris). Semnat în dreapta, sub umăr; datat, inventariat, titrat — jos în dreapta: „1925 R 8 Herr mit Cylinder". (Zylinderhut = pălărie joben). Reapare într-un chip surprinzător şi nelipsit de umor *modius*-ul, oborocul lui Serapis. Dintre „portrete" sau capete: 1906, *Portretul lui Lily Klee* (colecţia F.K., Berna; cf. S.L., *op. cit.*, p. 7); 1910: *Hannah* (colecţia F.C.S., New York) ilustrează evoluţia. Cu *Anatomia Afroditei*, 1915 (colecţia F.K.) se produce ruptura. Capetele „deviate" datează din 1913. Autoportretul — *Meditaţie* — din 1919 (în W. G., *op. cit.*, p. 16) este, poate, înrudit. Acest cap de bărbat, în ciuda neclarităţii voite, seamănă cu *Masca actorului* (1924). În 1925 *Mască hibernală* (în W. G., n. 80, p. 394); în 1938, portret estompat, *Domnul H. Mel* (în W.G., p. 300). Să fie oare punctul de pornire al lui Klee o formă simplă, o temă formală, pretext pentru asociaţii? Forma şi tema tind către expresia obiectului-chip diluat. Personaj-cameră şi, dincolo de ambiguitate, un învins victorios, ironic? Absenţa liniilor întăreşte aspectul de „creuzet", de muflă supraîncărcată. Enigmă: relaţia limitată la trei elemente cu semnificaţie nesigură: „cilindru" (mică pălărie de mătase; barbeţi?), figură (şi barbă; mai mare, element dominant), umeri (desigur goi). „Lucirile", ori atenuările tamizate, sînt repartizate în cinci zone inegale şi nesimetrice (există aici o luminare ciudată, un fel de „tangaj" luminos care însufleţeşte figura asemeni unor proiectoare ori fosforescenţe emanate din străfund): sus, în stînga şi în dreapta, pe frunte, spre umeri. Ansamblul corespunde unei anume despersonalizări enigmatice ori unui soi de amalgam („cilindru"-chip-umeri). Reprezentarea obiectului realizată de noi devine „cu atît mai completă şi mai intensă cu cît este mai puţin solicitată de amănunt" (Georg Schmidt, *Petite histoire de la peinture moderne*, Neuchâtel, 1956, p. 97).

157. CARLO CARRÀ: *Penelopa*, 1917 (Expoziţia din Basel, Kunsthalle, cat. nr. 29; colecţie particulară): „Era numită de istorici «metafizică» este creaţia unui om, Giorgio de Chirico, urmat curînd de cîţiva compatrioţi, proveniţi în majoritate din rîndurile futuriştilor: Carrà, Morandi ..." (Emile Langui, *50 ans d'art moderne*, ed. Du Mont Schauberg, 1960, p. 35). „Această pictură care la începuturile ei manifesta afinităţi cu unele pînze de Boecklin" (cf. Arnold Böcklin, Basel, Kunstmuseum: *Pan*, 1860,

Venus, *Diana*, *Lucia*, *Medusa*, 1887, *Ciuma*, 1898), „atinge apogeul între 1910 și 1917“ (E. Langui, *op. cit.*). „Prietenii lui Chirico au îmbogățit arsenalul descoperirilor sale“ (p. 36). Interioare dezorientante; construcție geometrică, asimetrică și descentrată, a unei figuri enigmatice. După 1915, Carlo Carrà pictează „forme concrete“ (femei, cai, sticle ...) situate în spațiu. În *Penelopa* perspectiva este complexă, opozit centrifugă, inserată în personaj și conferindu-i o rotație parțială. „Tabla de șah“ pune în valoare și moderează rotația spre spate (triunghiul fără vîrf, dar avînd drept replică inversă echerul de pe șold). Maurice Raynal scria (*De Picasso au Surréalisme*, *op. cit.*, p. 85): „Artistul nu renunță la ideea tabloului compus. El posedă în plus un neobișnuit simț al valorii dinamice și emotive a elementelor geometrice juxtapuse. Calitatea cea mai originală a lui Carrà este de-a fi dat viață geometriei“. (Tabloul lui Carrà e reprodus în: Werner Haftmann, *Malerei im 20 Jahrh.*, Prestel, München, 1955, pl. 119, p. 243).

158. FUCHS: *Arbore cu șarpe*, 1952 (colecție particulară). „Adam și Eva“; catargul șarpelui; gabia muzicantului și a libațiilor. La baza arborelui: dragonul; în fundal: luptă. Înainte de „degenerescență“ (bunăvoința față de sine), — „fenomenul“ tinde să caracterizeze pictura, figurativă sau nu, atitudinea pictorului și evoluția către o „pictură bisericească subrenană“ care conferă madonelor o înfățișare sulpiciană idealizată. Din 1960, această sărăcire datorată imageriei prea uniforme trezește regrete. Un fenomen identic s-a constatat în „suprarealismul imaginilor“. Anterior lui, ar fi de menționat unii necunoscuți, printre care Charles Filiger, 1863—1928 (*Salomon I, rege al Bretagnei*, de prin 1903, figura la expoziția de *Desene simboliste*, prefață-manifest de André Breton, *Le Bateau-Lavoir*, 1958).

159. MAX ERNST: *Spectacolele leului* (colaj, extras din: *Une semaine de bonté*, Leul din Belfort, pl. XIX). Umorul dispune de un material de imagini, amalgamate, care poate fi satiră sau apel la esoterism (brățara leului cu „semne“), ori poate deveni spectacol licențios. Tehnica colajului permite producerea scenelor de mare violență, în care cele mai neobișnuite situații să fie asemeni unei satire a foiletonului freudian, psihanalitic, sadic. Cu ajutorul amalgamului și prin folosirea unui fond vetust, la îndemîna ori-

cui ! Ce replică la reveriile din copilărie și adolescență ! Cu foarfeca în mînă, fără a avea știința „construcției", să fii în stare să ajungi la hibridare, să izbutești să dai formă figurilor insolite, născute din îndelungata contemplare a unor imagini incongruente: se impunea o știință a decupării și asamblării. Decupajul, montajul și colajul îngăduie orice libertate. În spectacolul din oglindă regăsim ordinea obișnuită; bărbatul cu joben, din spatele leului, pare și el mirat.

160. MAX ERNST: *Old Man River*, 1953 (colecție particulară). Tablou intitulat: *Vater Rhein* (în Patrick Waldberg, *op. cit.*, pp. 398–399). Titlul dublu este semnalat de către Werner Haftmann (*op. cit.*, pl. 264, p. 411). Tehnica „sedimentărilor", filamente întinse prin retractare, furnizează desigur un cîmp de desfășurare viziunii, nostalgice, de-ar fi să ne luăm după titlu, care evocă „bătrînul" ambelor continente, într-o ciudată complicitate. Geniul lui Max Ernst, amalgam de bizarerii, nu constă oare în a utiliza „recolta amintirilor" și nostalgiilor, fără a se lăsa însă zdrobit sub povara lor? Divizarea capului folosește compozițiile obișnuite, antologie a divizării pluricompartimentale, a cavităților ori porțiunilor neacoperite. Formație circulară din aceeași epocă: *Țipătul pescărușului* (în P.W., *op. cit.*, p. 403). Despre formația circulară și în spire, compartimente descentrate, cf. Klee, *Die Frucht*, 1932 (în *Das bildnerische Denken*, p. 6).

161. MAX ERNST: *Naiadă-cataractă* (colaj, extras din: *Une semaine de bonté*, caietul al II-lea, Exemplu, Apa, pl. IV). Importanța pe care o acordăm acestor „colaje", în cadrul tehnicilor imaginii compozite, de o mare densitate (de simboluri, semne, prefigurări, evenimente ...) se datorează, fără îndoială, unei anume privațiuni: absența imaginii, și perioadei creatoare care a știut să asocieze *umorul* cu vechea înfățișare a imaginii de carte, anterioară decadenței. Colajul este de factura unui *Magazin pitoresc* și a schemelor ori aparatelor dintr-un muzeu școlar, stînd cuminți în vitrină sau în bibliotecă. Soluția decupării nu explică montajul. „Explicația psihanalitică" nu epuizează semnificația imaginii. În această suită se poate surprinde o senzualitate fără echivoc. Femeia goală, cu forme pline, nu aparține unei epoci anume; moda 1900, receptată ca un anacronism, descumpănește și încîntă. La origine, fără a

supralicita atitudinea „voyeur"-ului (după gesturile de intervenţie şi montaj, ne aflăm la antipodul inerţiilor sale), descoperim mereu aceeaşi nostalgie amuzată şi bizară pe care i-o trezeşte nudul ori forma frumoasă !, situată într-un decor neaşteptat, a sînilor împreunaţi.

162. MAX ERNST: *Decoraţiile leului* (colaj, extras din „*Une semaine de bonté ou les 7 éléments capitaux*. Roman. Primul caiet, Duminică. Element: Bula. Exemplu: Leul din Belfort", ed. J. Boucher, 1934, pl. I). În locul oglinzii ori stampei, în dreapta, Napoleon. În faţa lui, înfăţişate din profil, două animale, unul dintre ele în uniformă de gală, împodobită cu decoraţii. Protestul marchează epoca.

163. MAX ERNST: *Oedip, nud şi pumnal* (*id.*, extras din caietul al IV-lea, *Oedip*, pl. XXV). Nudul dorsal îngăduie o libertate totală; este mat, puternic, haşurat, opus capului hibrid, cu formaţiuni labirintice ale marii colerete-jabou.

164. MAX ERNST: *Leu-gorilă, cruce şi nud*, colaj (reprodus din *Une semaine de bonté*. Primul caiet, Leul din Belfort, pl. XXI). Colajele-montaje ale lui Max Ernst sînt incitante, după cum am văzut, dar persistenţa erotismului este temperată prin umor. Şi tocmai întocmirii acestor atlasuri bizare, procurînd o plăcere „clandestină", i-o datorăm pe aceea a nesatisfacerii premeditate şi neaşteptate. — Rămînem nesatisfăcuţi, de parc-am voi să ştim mai multe despre istoria povestită, aflată în curs de desfăşurare şi rămasă în suspensie, ca şi cum s-ar fi oprit brusc nişte automate care, în absenţa noastră, îşi vor relua mişcarea. Anecdota este de o asemenea ferocitate, încît fiecare grup de imagini — forţă a amalgamării insolite —, desfide cuvintele. Ce legătură se stabileşte între capul-femeie (sferă-lupă) şi leul cu porumbel pe crucea de fier? Personajele beau; strălucirea nudului, evidenţierea luciului prin albul rotund al sînilor şi braţelor, obiecte de plăcere. Cînd „pictura" fantastică — presupunînd că genul există actualmente — îşi pierde respiraţia din lipsă de subiecte, privată fiind de interioritate şi mai cu seamă de cunoaştere, de viziuni pătrunzătoare şi complexe (pictorul, nu e cazul lui Max Ernst, devine din ce în ce mai mult un preafericit autodidact), aceste imagini, vechi astăzi, dobîndesc o semnificaţie care lămureşte, poate, evoluţia şi „tendinţele" fantasticului. O
 figură trebuie construită pornind de la elemente, după o

serie de analize și tălmăciri care urmăresc o temă-pretext. Una dintre construcțiile fantastice cele mai extraordinare (anamorfozele) este tributară științei optice și realului. Fantasticul „autentic" exclude facilitatea. Nu putem uita faptul că aceste imagini, aceste montaje — trezind parcă nostalgia vechilor *cărți* cu poze, mute dacă refuzi lectura ori istoria propusă — sînt opera unui pictor, minuitor de forme bizare, constructor al „imaginarului" ivit pe neașteptate. Deșert în plină Place de la Concorde, ori în cușcă, Arizona-Luvru, marele bestiar al haremului, redus mereu la aceeași creatură care flirtează cu fiara, împodobită cu decorație și diademă.

165. HENRI MICHAUX: *Mă arunc în picioarele mele* (figură alăturată: *Totdeauna eul lui*, Henri Michaux, *Peintures et dessins*, 1946, pl. 11). Între *Peintures* (G.L.M., 1939) și *Mescaline* — de la flora exotică, încercată atunci, la produsele mai legate, la osaturile vertebrate, sub influența „mescalinei", din ultimii ani (desene mescaliniene din 1955 au fost expuse — nr. 15 și 16 — la Daniel Cordier în 1959), — Henri Michaux a trecut de la linie, de la „fermentarea lăuntrică", la „pete", ample procesiuni de hibrizi, formați în această mișcare spre dreapta și marcați de obsesia picturii. Drama scriitorului ar fi nedezvăluirea. Fiecare cu lumea lui. Henri Michaux excelează în „figurarea" indicibilului. „Exorcisme"? — Lumea în „voltfas", mișcarea înmugurită compun un alt voleu. El are norocul de a-și egala în plastică opera literară.

Desen **52** (p. 223). LEONOR FINI: *Măști-pene și figură androgină* (desen, în André Pieyre de Mandiargues, *Masques de Leonor Fini* (ilustrații: patru planșe — desene și zece fotografii de André Ostier, *La Parade*, ed. André Bonne, 1951, pl. I). Trebuie să considerăm pe bună dreptate că André Pieyre de Mandiargues este fără îndoială singurul sau unul dintre rarii scriitori, alături de Albert-Marie Schmidt, care poate vorbi și scrie — adesea și cuvîntul este o încîntare — în cunoștință de cauză despre barochiști și prețioși, despre „alchimiști": despre artiștii „științifici", fii ai științei. Neobișnuitul nu este obscur și nici nu constituie o sursă a imaginii „absconse". Într-o vreme cînd se vorbește și se scrie superficial despre *mască*, A.P. de Mandiargues — al cărui eseu s-a bucurat însă de un mult prea slab răsunet — a fost printre primii care, privitor la aventura contemporană,

a situat şi analizat o problemă de factura celei a *chipurilor false*. Priza pe care ele o au ar fi de proveniență venețiană (şi desfide, ignoră morala). Cît despre operele Leonorei Fini din acea perioadă, A.P. de Mandiargues precizează: „E suficient faptul că Leonor Fini a devenit pentru toți cîți o cunosc *pictorul sfincşilor* (...). Pe Leonor n-o pasionează nicidecum străvechiul mit (...), ci doar realitatea *monstrului frumos* în care omenescul şi felinul se împletesc atît de strîns" (*op. cit.*, p. 16). În cadrul literaturii „ocazionale", de circumstanță (apologeții, copleşiți de temă — arta fantastică — şi fără îndoială cunoscători mai degrabă ai indexurilor decît ai operelor, elogiază la litera M pe Raoul Michaux, nu pe Henri Michaux), să-l cităm pe Louis Vax (*L'Art et la littérature fantastiques*, 1960), deloc intimidat de totalitatea subiectelor (125 p. şi Bibliografie sumară): „S-ar spune că pictorul şi-a ales drept modele nu ființe vii, ci statui însuflețite pe jumătate: ne aflăm la hotarul incert unde viața se pietrifică, unde piatra prinde viață" (p. 68). De fapt, senzualitatea este inseparabilă de fantastic. Cf. Marcel Brion, *L.F.*, ed. Jean-Jacques Pauvert, 1955: fantasticul modern se împleteşte „cu tot ce este mai dramatic în destinul omului de astăzi".

Desen **53** (p. 224). JEAN ATLAN: *Spirale*, 1945 (desen, colecție particulară). Precursor; „grup" din perioada ilustrațiilor (16 litografii de dimensiuni reduse, intercalate în introducerea lui Bernard Groethuysen, 15 litografii de format mare şi mijlociu şi copertă litografiată (pagină dublă), la Franz Kafka. *Descrierea unei lupte*, trad. Clara Malraux şi Rainer Dorland, ed. Maeght, 1946. Dinamism al liniei, după încheierea unei perioade de experiment (Jean Atlan şi-a ilustrat propriile poeme), simț al mişcării, rotații, perioade ciclice şi nervații ale corpurilor. „Formele ce-mi par cu deosebire valabile, atît prin organizare plastică cît şi prin intensitate expresivă, nu sînt de fapt nici abstracte, nici figurative. Ele țin fără îndoială de forțele cosmice ale metamorfozei, unde se plasează aventura autentică" (Jean Atlan, *Premier bilan de l'art actuel*, 1937—1953, sub direcția lui Robert Lebel, ed. Le Soleil Noir, 1953).

Desen **54** (p. 225). WOLS: *Tulpinițe*, gravură în *pointe sèche* pe aramă, 1945 (în René de Solier, *Naturelles*, *Quatre gravures de Wols*, H. C., 1946). Lucrare reprodusă în: Will
 Grohmann, *Das Graphische Werk von Wols*, Quadrum, 6,

pp. 95—118, pl. XIII, şi intitulată eronat *Grosse Raupe*. Artă de minuţie în care viziunea se dezvăluie, la adăpost de concepte şi scheme, după o metodă datorată în mare măsură perseverenţei şi dîrzeniei. De format mic, plăcile lui Wols pot fi ţinute în mînă; erau lucrate „parcă la întîmplare", zi şi noapte. Formaţia sa răbdătoare şi meditativă dă la iveală o lume „imaginară", fulgerată de previziuni. Arta lui Wols sfîşie sau cucereşte spaţiul prin scrijelări. Micropsie, după opinia lui Marcel Lecomte. Vîrf de oţel care putea deschide porii şi surprinde explozia destrucţiei. Parc-ar exista aici o turgescenţă iritată care stăpîneşte lamelarul şi fibrilele, aspectul organic şi, într-un fel, al viitorului. Opera rămîne şi trăieşte, noi însă nu uităm drama. Poate cea a destinului oricărui artist, oricărui creator. Wols, prin spontaneitatea sa, prin jocul lui de mare laborios, ne pune în faţa unei aventuri al cărei sens ne scapă: cu desăvîrşire liberă, fără îndrăzneli exuberante, ea a izbutit să ajungă la *nenumit*, creînd simbolurile lumii — ale „pămîntului fără oameni".

166. REG BUTLER: *Desen pentru o sculptură*, 1951 (Bienala de la Veneţia, 1952, nr. 117 a). Organizarea „mai complexă", după Herbert Read, decurge dintr-o îmbinare în care se recunosc elemente împrumutate, prefigurare a mecanicii (obsesia actuală a sculptorului, ca şi a lui Robert Muller): piese-biele-recipiente, transparenţe în mişcare, domeniu în care excelează Matta. Butler se cantonează, aşadar, în structura mecanică, cu elemente mai mult sau mai puţin supraadăugate. Defectul acestei construcţii este inerent voinţei de simetrie (analizată de Herbert Read, *Icon and Idea*, 1955, p. 45 urm.; substanţial transformată, pe un alt plan, de către Hermann Weyl, Symmetry, Princeton University Press, 1952; cf. Translatory, Rotational, and Related Symmetries, p. 41—80). De la această perioadă 1951—1952), Butler a trecut la *Manipulanţi* de maşini necunoscute, la nuduri foarte senzuale *(Girl* 54/56*)* care nu au încă întreaga putere a bronzului provenit dintr-un *pămînt* lucrat cu ardoare şi pricepere.

167. HENRI LAURENS: *Toamna*, 1948 (Bienala de la Veneţia, 1950, Sculptori de astăzi, nr. 12). Modest, retras şi posesor al unei remarcabile ştiinţe (în sculptură, meseria exclude accidentalul sau facilităţile), Laurens lasă o operă magistrală. Mînă pasionată, răbdătoare, exersată,

sigură de sine și capabilă, pornind de la figura-pretext (Sirenă, Arhanghel, Amphion ...), să redescopere miturile, să le dea viață și formă. Amphion (1937—1952, mai multe variante) păzește un oraș nou (prin 1945, Laurens ne-a prevenit să nu ținem seama de mitul constructorului zidurilor Tebei). Toamna se lungește și visează, întinsă, la fel de misterioasă ca *Septembrie*. Dacă Laurens dovedește prin opera sa că această *lume-femeie* este, pentru bărbat (care nu se gîndește defel la sirene), „ceea ce îl salvează“, ceea ce îi permite să urmărească și să atingă forma, atunci nu putem fi decît de acord: într-un loc unic (al figurii, al sculpturii care „își este suficientă“, suprafață și situare, construcție și loc, „esplanadă“ și tensiuni), artistul a știut să creeze forme aflate la frontiera lumilor terestre, sub imperiul dorinței (de a crea) care se vrea în și către lumină.

Desen 55 (p. 230). GEORGES BRAQUE: *Pămîntul*, 1950, gravură (ilustrație la *Cinq Sapates* de Francis Ponge, 1951; o emblemă pentru copertă și cinci acvaforte: *Pămîntul, Măslinele, Cana, Schița unui pește, Voleul* — precedînd textele). Se numără aproximativ 90 de gravuri din 1910 pînă în 1951 (Catalogul expoziției din Basel, Kunsthalle 1954, repertoriază 84, dar este incomplet, nemenționînd nici ilustrațiile pentru *Sapates*); perioade: 1910—1912: *Nud, Instrument muzical, Paris, Iov*; 1932: *Teogonie, Athenaios*; 1954—1956: litografii; 1949: *Milarepa, Reverdy*. Imaginea este insuficient cunoscută, desigur din pricina rarității și excelenței cărții. În acea perioadă, la Braque abundă liniile groase, insistente și tremurate, genezice, străbătute de toate vibrațiile a ceea ce emană și se configurează, humus-embrion, asemănător unei „constelații“ în formă de roată, între două egrete de spumă. Aici „fantasticul“ aparține naturalului, unei noi genealogii a originii, în act.

168. PABLO PICASSO: *Visul și minciuna lui Franco, nr. 1, 8 ianuarie* 1937 (Expoziția de la Stedelijk Museum, Amsterdam, 1956, cat. 147, nr. 1). În două serii de 18 gravuri (9 pe o planșă; imaginea reprodusă este a doua din prima serie), Picasso demască și atacă. Rareori furia satiricului a fost atît de expresivă. Personajul grotesc, funambulul gigant-falic, — purtînd un stindard decorat cu trestie-vierme-broască și lună, cornul ereziei, — produce norul; partea posterioară — descoperită. — Pe planșa mare și în seria de imagini „cloasonate“, desen sardonic, taurul îm-

punge cu coarnele figura fără diademă. A doua serie are, la bază, următoarele date, inversate: 9 ianuarie 37 — 7 iunie 37. Ne aducem aminte: 28 aprilie 1937, Guernica, oraş sacru din ţara bascilor, în valea Mundaca, este distrus de escadrilele hitleriste ale Legiunii Condor, în slujba lui Franco. Indignare, revoltă, groază, teroare. „Iată vidul care vă eternizează, Moartea voastră va servi drept pildă", scria Paul Eluard („Victoria Guernicăi"). Guernica: una dintre cele mai emoţionante opere ale lui Picasso din toate perioadele. Primele studii datează de la 1 mai 1937. Omul profund tulburat, scrie D. H. Kahnweiler (Catalog Amsterdam, 1956) „vrea să-şi împărtăşească indignarea şi durerea. Pentru Picasso, pentru Schoenberg, arta nu a fost niciodată un scop în sine, ci un mijloc de comunicare cu alţi oameni". Maurice Raynal scria (*De Picasso au Surréalisme*, op. cit., p. 141): „Evenimentele sîngeroase din Spania, care îi vor inspira lui Picasso marea compoziţie *Guernica*, atît de tragic răzbunătoare, i-au marcat sensibilitatea cu o amărăciune pe care nu se poate împiedica s-o exprime dureros. El va reînnoi expresionismul." Picasso nu a rămas niciodată inactiv, tăcut, izolat de viaţă şi de oameni. Opera sa, uriaşă, tumultuoasă, reflectă o vitalitate prodigioasă. În epoci de deznădejde, rareori oamenii se confundă într-o asemenea măsură cu opera şi cu viaţa. „În vreme de pace, totul este cu putinţă" (Picasso la D. H. Kahnweiler, la Vallauris, în faţa *Păcii*). Despre Guernica, terminată la 15 iunie 1937, cf. Jean Larrea, ed. Curt Valentin, New York, 1947.

169. MAX KAMPF: *Judecată sau Carnaval*, 1942, (Basel, Kunstmuseum; cf. Öffentliche Kunstsammlung, Catalog 1946, M.K., p. 183, 200). Sau pictorul necunoscut; perioadă de „viziuni" şi vise (42—51), urmată de un bestiar, lume de „insecte" mişunătoare (cf. pl. 170), de revenirea la figură (portret presupus a fi al lui „Stalin făurar", considerat deplasat, la Basel), de o călătorie, triumfală, în China. Reîntoarcerea marchează oare o nehotărîre, o oarecare moleşală? Viziunea intensă, acuitatea vizionară (toate lojile mişună de monştri, sub egida unui personaj demn de Lochner) pretind o construcţie temeinică, nu simple intenţii.

170. MAX KAMPF: *Lăcustă-catapultă*, 1951 (colecţia autorului). În tehnica frescei, cu materiale dense şi linie suplă, această operă anunţă un bestiar distinct de „hibri-

dările" anterioare. Mişcarea şi rapiditatea se unesc într-o concizie care nu detaliază mulţimea picioarelor. Gangă „anterioară", spre bot, în poziţie oblică.

171. MARINO MARINI: *Călăreţ*, 1947, bronz (col. M.M.). Unul dintre exemplele de hibridare reuşită pe atunci, probant într-o perioadă dificilă pentru sculptura postbelică. Marino Marini îşi lucrează şi îşi cizelează bronzurile de îndată ce ies din turnătorie. Zgîrierile ori „picturile", metalul lucrat, provizoriu, la cald, sau colorat cu impetuozitate, toate acestea nu servesc totdeauna formei, care, de atunci încoace, a folosit sau exploatat substanţial tema ecvestră al cărei părinte prolific ar fi, în sculptură, Marini (*Călăreţ* 1952, Walker Art Center, Minneapolis). „Arta este halucinaţie perfectă", scria el în 1935 (a II-a Cuadrienală de la Roma). Fabricaţie? „Monumentul" înălţat la Haga (1957—1958) descumpăneşte. Va urma poate o revenire la sculptura mică, armonioasă, mai dificilă, printr-o eliberare de temele anterioare şi de post-modernism. Aici figura hipnotizează; din pricina „hidoşeniei" măştii-rît? a contrastului cu nudul, de o rotunjime pronunţată, magnetică? Diferitele părţi: figurile situate faţă în faţă, nudul oblic, crupa întinsă, triunghiul format cu pieptul animalului, determină una dintre înfăţişările-cheie ale grupului ecvestru în cadrul sculpturii contemporane.

172. GERMAINE RICHIER: *Gărzile*, 1951, plumb (colecţie particulară). Un exemplu de „fantastic" conjugat cu descoperirea, de către artistă, a unor tehnici noi. Plumb turnat şi obţinut după o matriţă de pămînt, cu încastrări de sticle colorate (provenind de la sticlăriile din Escaut şi Loira, din „adîncul creuzetului", reziduuri cu forme neobişnuite, cu faţete inegale, perfecte). Capul, radial, urma să fie completat de o bucată de sticlă, explodată în timpul fuziunii şi ieşită din montură. Picioarele personajului compozit, cu numeroase braţe, „Mai multe" (Gărzile), se confundă cu extremităţile armăturii. Fără îndoială, figura aceasta stă la originea *Păstorului din Lande* (1951, H. 1 m 52), suit pe „picioroange". Jean Paulhan scrie (Catalog Martha Jackson, New York, 1957): „atîtea arhetipuri ori atîţia strigoi, în ascensiunea lor către o viaţă de bronz sau de piatră, îmi dau impresia ciudată că văd cum, în păienjenişul lor, începe spaţiul".

173. GERMAINE RICHIER: *Cucuvea și călugărița*, 1949—1950, acvaforte (în Rimbaud, *Une Saison en enfer, Les Illuminations*, ediție alcătuită potrivit textelor recente și ilustrată cu 24 de acvaforte originale de Germaine Richier, ed. André Gonin, 1951, p. 133). „Forța și dreptul oglindesc dansul și glasul, de abia acum prețuite" (Rimbaud, *op. cit.*, p. 132; trad. rom. N. Argintescu-Amza, 1968, E.P.L.U.) Una dintre cele mai frumoase gravuri ale operei, rezultat al unei munci îndîrjite (peste treizeci de variante). Formele se iveau sub dălțița care a știut să distrugă, să refuze neesențialul sau hazardul, spre a ajunge la această construcție de suprafețe și linii (tehnica „zahărului", traseu negru cu zimți), insolită în gravură. Combinarea tehnicilor și modalităților (pointe sèche, ghioșare, zahăr, rășină, răzuire, cadrilaj ...) sprijină și orientează viziunea, invenția.

174. JOAN MIRÓ: *Obiect-sculptură*, 1950 (colecție particulară). Mai multe etape în istoria adaosului și obiectului încorporat: *Construcție*, 1930; *Sculptură-obiect*, 1932 (lemn, plută, galeți); ceramică, 1944—1945, în colaborare cu Artigas. Acest obiect-sculptură, anterior lucrărilor din *Terres de grand feu* (1954—1956; cf. Jacques Prévert și G. Ribemont-Dessaignes, J. M., ed. Maeght, 1956, pp. 208—209; despre expoziția de sculpturi-obiecte de la Galeria Pierre, cf. *Cahiers d'art*, 7—8 /1931/431), dovedește eficiența adaosului (os, lemn, olărie), ori a materialelor-deșeuri, care determină, datorită calității amalgamului, o nouă istorie a obiectului construit (între „montaj", echivalentul colajelor, și sculptură). Elementul, care aparține naturii ori lumii umane, laicizează ceea ce fusese numit „mister": opera.

175. ROBERT MULLER: *Monstru* („Rinichiul"), 1952—1953, sculptură articulată (colecția Bernard Dufour; Expoziția Galeriei Craven, 1953, nr. VIII). Această sculptură (fier forjat, modelat cu ciocanul), cu mecanism interior (reconstituire de orologiu și adăugire de piese) este, după părerea noastră, un exemplu de hibrid, unde opoziția dintre formă și mișcare se realizează printr-o structură de antagonisme, de elemente neobișnuite: furca se ridică, se lasă în jos (du-te vino); din interior se ivește un vîrf-piramidă, brusc erectil; acele se zbîrlesc (mișcare declanșată de tija mobilă, de sus). Una dintre intențiile lui Robert Muller a fost desigur să construiască o mișcare (spre puțul-ombilic,

omphalos) şi un ritm neliniştitor. „Ca un sunet suprapus." Deschis-închis: iritantul. Vocaţia şi activitatea, ludice, folosesc cu ştiinţă arta spărturilor, a deschiderilor întunecate, galbele metalice, senzuale. Sculptura în mişcare „înghite", te lasă la hotarul misterului: al apărării şi protecţiei senzuale, al interdicţiilor şi compenetraţiilor. Fără ştirea noastră, eram „prinşi". Sculptura devine capcană.

176. *Apariţie în aer* („Desen de aer", Meteor, „Lufterscheinung"; Halucinaţie, cazul Netter, în Hans Prinzhorn, *Bildnerei der Geisteskranken: ein Beitrag zur Psychologie und Psychopathologie der Gestaltung*, Berlin, 1922, p. 102 urm.). Exemplu de păienjenişuri mobile; nu e vorba de „închipuiri" (fantezii, fantasme), ci de ceea ce ar fi fost desenat „în urmă cu o sută de ani" şi ar fi ajuns la N. „printr-un curent de aer". Din cînd în cînd, N. vede în aer, dar, după ce desenează, nu mai vede. În acel moment (cf. Prinzhorn, *op. cit.*, p. 103) se formează o altă desfăşurare a aerului. La început sînt mase de aer care nu mai există. *Desenele de aer* se confundă, în cazul reuşitei lor, cu aerul însuşi; vor fi alungate de un curent de aer, apoi vor veni altele şi vor desena şi ele ... N. desenează „ceea ce aerul a ivit în el" Tabloul cheamă aerul ori invers? Şi mlaştina *(Sumpf)* dă naştere unor asemenea tablouri. În „tablourile de aer", N. îşi poate recunoaşte strămoşii. Despre aer, după C. G. Jung: „...ca o altă reprezentare a lui Ananke (necesitatea), găsim în Zoroastru *peri phuseos, aerul*, care, sub forma vîntului, este legat şi de fecundaţie" (*Métamorphoses de l'âme et ses symboles*, Geneva, 1953, p. 142, n. 49). Referitor la această „purgaţie" şi la identificarea, prin elementele aflate într-un continuu du-te-vino, a „ceea ce tulbură însăşi inima celui care visează", Gaston Bachelard scrie (*L'Air et les songes*, 1943, p. 229): „Magia extravertită şi magia introvertită se unesc într-o reciprocă exactă". „Metamorfozele", după Robert Volmat (cf. *L'art psychopathologique*, 1956) „constituie însăşi materia mitologiei, viselor, artei patologice, delirului". Pe un alt plan, referitor la „mobilitate", *amestecul* „punctelor de vedere distruge definitiv perspectiva" (*op. cit.*, p. 161).

177. SALVADOR DALI: *Girafă în flăcări*, 1935 (Basel, Musée des Beaux-Arts). „Dali foloseşte o tehnică de mare virtuozitate, dar ultraretrogradă, nutrită de acade-

mism și de influențe mai bine sau mai prost înțelese, picturale și extrapicturale" (Jacques Lassaigne, *De Picasso au Surréalisme*, *op. cit.*, p. 182, reprod. p. 183). Figuri înfățișate în geneza interpenetrării și torsiunii: la Dali, totul are „sertare". Dar ce găsim în ele? Pe Yves Tanguy (*Pămînt de umbră*, 1927, sau *Furtuna*, 1926, sau *Stingerea luminilor inutile*, 1927, *Dulapul lui Proteu*, 1931), găina-fără-coadă, cîrje de sprijin, „melon-window" în loc de sîni. Despre nostalgia sertarelor, cf. *The secret life of S.D.*, Dial Press, New York, 1942, p. 335, 347; Georges Hugnet, Fantastic Art, New York, 1947, p. 159, City of drawers.

178. MAX ERNST: *Femeie-amiral* (colaj, extras din *Une semaine de bonté*, op. cit., caietul al II-lea, Apa, pl. XXVIII). Devastării imaginii, în apocalips, contemporanii îi opun simțul umorului.

179. JACQUES LIPCHITZ: *Figură* 1926-30 (colecția artistului).

GLOSAR

A

Agnostic: de la gr. *a* (privativ), și *gnôsis*, cunoaștere (cf. gnoză). Cuvîntul „agnostic" ar fi fost creat de Th. Huxley în 1869 (cf. *Collected Essays*, V, 239). Îi desemnează pe adepții „agnosticismului", doctrină care declară că „absolutul este inaccesibil spiritului uman". Despre puterile fără număr *(incerti)*, cf. G. Van der Leeuw: *La religion dans son essence et ses manifestations*, 1948, p. 144.

Ammon, Amoun, Amon („cel ascuns"): zeu egiptean al soarelui, reprezentat uneori cu cap de berbec, alteori cu figură umană și coarne de berbec ... Amon de la Karnak, sau Ptah (*pth*: a modela, a deschide) „sînt evident (...) creații artificiale ale unor teologi savanți" (Jacques Vandier: *Rel. Egyptienne*, p. 20).
Semiramida s-a dus în Egipt pentru a întreba „oracolul lui Ammon". Grecii l-au identificat pe Ammon cu „Jupiter al lor".

Amonit: derivat de la Ammon, ca urmare a asemănării dintre volută și „coarnele lui Jupiter".

Amphipter: dragon înaripat (în heraldică).

Amphisben: care merge în ambele sensuri (șarpe, și, prin ext., hibridul dotat cu această însușire).

Androfag: de la gr. *anêr*, *andros*, bărbat, și *fagein*, a mînca. Monstru ce devoră bărbatul. (Cf. Sfinx, dragon — în sens nealchimic).

Antropomorf: 1. de la gr. *anthropos*, om și *morphè*, formă. Care are formă, înfățișare umană.

Literă — : majusculă, reprezentînd o figură umană sau mai multe.
2. rădăcină — avînd formă umană: avînd „aspectul" unei forme umane.

Așadar, noțiunea de *aspectus* (vedere, privire; aspect) este implicată în această relație — , într-o mai mare măsură decît o asemănare vagă, ori decît voința, dorința îndeajuns de vană, de a obține asemănarea prin nominație sau figurație. Ceea ce numim antropomorfism nu privește actul antropomorf.

Anthropos: de la gr. — *bărbat*: adesea în opoziție cu *logos*, cuvînt. În accepție științifică (aceea a sec. al XIX-lea), antropologia este una dintre ramurile științelor naturale, anume cea care ar constitui „zoologia speciei umane"; în accepție generală, ansamblul cercetărilor privitoare la „originea speței umane".

Anthropos: omul ca origine, înaintea cuvîntului, a dogmei.

Aquamanil: s.m. de la lat. *aqua*, apă; *manus*, mînă. Lighean pentru spălarea mîinilor. Fîntînă de dimensiuni reduse, putînd avea o formă animală ori hibridă.

Aretalogi de la *aretalogus*, măscărici; bufon la banchetele romanilor. (Se cunoaște descendența din acele *Propos de tables*.)

În Egipt, „clerul celebra virtuțile fără seamăn ale zeilor săi, și ale «aretalogilor», dintre care ne-au rămas cîteva, enumerări elogioase ale miracolelor săvîrșite de ei" (Franz Cumont, *Religions orientales*, p. 81). Laude, „miracole", vindecări „miraculoase" — hagiografie „avant la lettre". „Aretalogiile" lui Serapis erau foarte convingătoare.

Aspect (cf. Antropomorf); din lat. *aspectus*, de la *aspicere*, a privi. Sensul „privire" a fost reluat în secolul XVI. Noțiunea de „aspect" este esențială în divinație, în geomanție etc. Figurile stabilite, formele sugerate (de artă, într-o scenă sau alta, ori într-un detaliu) pot avea prin urmare o semnificație coincidentă cu știința augurală. Forma „vorbește", atunci cînd se pune problema — fapt care completează gestualitatea (v. acest cuvînt) — unei *„acțiuni care să se înfățișeze* ochilor".

Asterism: 1. se cunoaște lat. *aster*, provenit din greacă (cuvîntul latinesc, propriu, este *sidus*):

2. asterism: de la gr. *asterismos:* grup de stele, în astronomie, constelație (v. catasterism).
3. asterisc: lat. *asteriscus*, gr. *asteriskos*, stea mică.
4. Constelațiile legate de legendă, asterismele, dobîndesc într-o oarecare măsură calitățile și defectele personajelor mitice sau istorice transportate în ele. De pildă Șarpele (apropiat de polul boreal) va fi „autorul tratamentelor medicale", fiindcă e „animalul sacru al lui Esculap". Reîntîlnim astfel o problemă, un grup de raporturi pe care arta fantastică nu le ignoră: „Astrologie și Magie".

B

Behemoth: bou mare de tradiție iudaică (cf. Hieronymus Bosch)

Bethel: oraș din vechea Palestină, unde Dumnezeu, potrivit Bibliei, s-a arătat lui Abraham și Iacob.

Betyl: s.m., de la gr. *baitulos*, casa suveranului; cuvînt de origine semită, betel.
Pietre cărora cei vechi le atribuiau o „origine divină". Piatră socotită a fi locuința unui zeu ori „zeul însuși".

C

Catasterism: de la gr. *kata*, pe, și *asterism* (stele, constelație): a arunca pe, „a forma" constelația. (De unde expresia: „a arunca în înaltul cerului").
De constelații (Andromeda, Vărsătorul, Berbecul, Boarul, Capricornul, Casiopeea, Centaurul ...) se leagă o mulțime de legende. Catasterismul, *strămutarea printre astre*, devine concluzia firească a numeroase povești. La originea acestei idei, admisă de pitagoricieni, stă faptul că „sufletul devine stea". Aceasta era, potrivit mitologiei, soarta (fericită) hărăzită eroilor. Unii dintre ei, „la sfîrșitul carierei", au fost *prefăcuți în aștri* strălucitori („drept răsplată pentru isprăvile lor"). Catasterismul dă un „chip" (zeul strălucitor, „vizibil") vechilor legende despre Hercule, Castor și Polux, Perseu și Andromeda, *metamorfozați*.
În mitul lui Arcas, acesta a urmărit, la o vînătoare, o ursoaică (mama sa). Animalul s-a refugiat în templul lui Zeus. Arcas pătrunse după el în incinta sacră.

O lege a ţinutului pedepsea cu moartea pe oricine pătrundea, în acest fel, într-un templu. Zeus se milostivi de ei, şi, pentru a-i cruţa de ucidere, transformă pe Arcas şi pe „ursoaică" în constelaţii: Ursa şi păzitorul ei (Arcturus).

Catabaze, sau coborîri în infern. (Cunoaştem gr. *katabolé:* a arunca în jos). E vorba aici despre „excursii" în adîncurile pămîntului, de înfăţişarea tărîmurilor şi depărtărilor legendare. Unele „Catabaze" sau „Coborîri în Hades" au fost adoptate şi dezvoltate de literatură, de arte. Printre acestea, amintim de cea a lui Orfeu (în căutarea Euridicei), de cea a lui Zoroastru etc.

Cal: 1. animal de încălecat de origine divină. Divinitatea care încalecă un animal este substitutul antropomorf al acestui animal.

2. cal psihopomp: „călăuză" a sufletelor.

Chtonieni, sau chthonieni: de la Chthonios (Zeus—, zeu al solului). Fiinţele chtoniene, demoni infernali şi spirite prolifice ale plantelor (cf. Franz Cumont: *Lux perpetua*, p. 64.)

Despre edificiile de cult „rezervate eroilor, puterilor infernale, demonilor, divinităţilor mai mult sau mai puţin înrudite cu lumea morţilor, pe scurt fiinţele chtoniene", cf. F. Robert: *Thymélè*, p. 16. „Sacrificiul chtonian constă în a face să pătrundă în sol sîngele victimelor care trebuie să potolească setea şi să liniştească puterile subpămîntene" (id., p. 159).

Despre noţiunea de specializare chtoniană a rotondelor (id. p. 423). Despre miturile chtoniene, cf. A. H. Krappe: *Genèse des Mythes*, 1938, p. 212, urm.

Comunial: aspect, loc, festin comunial; de comuniune; participare; *communis* nu înseamnă decît comun, iar din sensul de „comun, împărţit între toţi", au provenit sensurile de „binevoitor", ca şi cele de „mediocru", „vulgar"; prima semnificaţie: masă sacră celebrată de către iniţiaţi (agape) „am mîncat din tamburină, am băut din cimbal, am devenit discipolul (*mist*-ul) lui Attis" (Firm. Mat., De err. prof. rel., 18)

Despre „comuniunea cu aştrii", cf. Franz Cumont: *Rel. or.*, p. 165.

Cosmos: din gr., lume. Noţiunea de univers considerat ca un tot, viu.

În vocabularul egiptean antic, substantivul *maât* înseamnă: 1. „ceea ce este drept" (adevărat și corect): 2. „ceea ce e conform cu *ordinea* creației" (Kristensen, Frankfurt). Se știe că templul egiptean clasic este o *imagine* a universului. După Philon, templul este o *figură* a universului.
În temele medievale, Demiurgul, cu un compas de arhitect în mînă, delimitează *„opera* creației sale".
Despre simbolica cosmică și Templu, cf. Philon (Vit. Moys. III, 6).

Cristalografie de la gr. *krustallos*, cristal și *graphein*, a descrie. Știință care studiază legile cristalizării corpurilor și *relațiile între formele lor.*

Cucurbită: reprezentare frecventă la H. Bosch.
1. Partea alambicului care se introduce în cuptor și în care se pune substanța ce urmează a fi distilată (alchimie);
2. deseori, prin sinecdocă, cuptor filosofic.

D

Dactilologie: s. f., de la gr. *daktylos*, deget, *logos*, cuvînt. Arta de a conversa, de a *semnifica* prin intermediul degetelor. Opera de artă posedă, ori poseda, în felul acesta un limbaj, un „mijloc de a enunța" cu ajutorul gestualității.
Mîna, ca filacteră, ori ținînd un obiect sau mai multe, este frecvent reprezentată.
După Blinkenberg, mîinile făcînd gestul de *benedictio latina* (degetul mic și inelarul îndoite, celelalte trei întinse) reprezentau inițial mîna zeului Sabazius, binecuvîntîndu-i și proteguindu-i pe credincioșii săi. Acestei „expresii" gestuale, foarte veche, i se adaugă alte sensuri: mîinile (de unde „ex-voto"-urile care figurează în această lucrare) dobîndesc un caracter apotropaic; pentru mărirea eficacității concură aci animale și simboluri, grupe de obiecte.
Toate pozițiile degetelor și mîinilor par reprezentate în pictură și sculptură, fără să existe un acord în privința semnificației lor. În orice caz, anumite gesturi sînt ușor de recunoscut, ca, de pildă, cel al binecuvîntării.

Decan: (astr.) s.n., lat. *decanus*. Nume dat de către vechii astronomi fiecărui sector de zece grade din fiecare semn al zodiacului.

Diviziunile zodiacului: 2 hemicicluri, 4 cvadranţi, 12 semne, 36 decane, 360 grade, 12 case.

Teoria decanelor o implică pe cea a semnelor zodiacale (frecvent reprezentate în arta fantastică); cele 36 de decane *stăpînind* cele 36 de diviziuni a cîte 10 grade introduse în cercul zodiacului.

Cuvîntul decan este o creaţie a epocii elenistice cu scopul de a desemna *zeii siderali* care domină asupra a 10 grade din cercul zodiacal. Există, aşadar, cîte trei decane pentru fiecare semn zodiacal.

Zeii siderali sînt anteriori epocii elenistice. Ei s-au născut din ideea egiptenilor potrivit căreia fiecare diviziune de timp, mai mare sau mai mică, avea spiritul ei protector, fiind proprietatea unei divinităţi oarecare. Deci egiptenii „semănaseră" de-a lungul cursei diurne şi nocturne a soarelui numeroase genii care îi contestau „stăpînirea asupra timpului" (cf. Bouché-Leclercq: *Astr. gr.* p. 215 urm.)

Creştinii au transformat decanele în demoni; cf. Fr. Cumont; art. *Zodiacus* in Daremberg — Saglio, p. 1059, col. *a*.

Diadă: s. f., lat. *dyas*, gr. *duas*, grupare duală (de principii, elemente).

Dragon (şi Alchimie): 1. „Dragonul este îndeobşte simbolul materiei iniţiale care ascunde în sînul ei sămînţa de aur." Alchimia, fructificînd această sămînţă, ucide, dragonul, păzitor legendar al grădinii Hesperidelor, ale cărei mere de aur devin din acea clipă accesibile adeptului. 2. Sinonim cu „mercurul filosofilor" (Robert Amadou, *R. Lulle et l'Alchimie*, *Introd. au Codicille*, col. La Haute Science, 1953, p. 70).

E

Echidna: jumătate femeie, jumătate şarpe (cf. „Ispitirea", Arborele etc.).

Eschatologic: care are legătură cu eschatologia, de la gr. *eskhatos*, ultimul şi *logos*, cuvînt. Doctrină despre „scopurile ultime ale universului şi umanităţii". Ter-

men folosit de teologi pentru a desemna problema „sfîrşitului lumii", a „judecăţii de apoi" şi a „stării definitive" pe care ar urma să o inaugureze.

Credinţele eschatologice par a fi caracterizate prin dualism: „Nemurirea" este fericită ori infernală (nu este vorba aci de o dogmă, ci de figuri, cf. H. Bosch, *Infernul muzical*). Contrastul dintre cer şi infern este cu deosebire vădit în scenele de ispitire; Apocalipsul devine o prefigurare a „sfîrşitului înspăimîntător", ori semnifică „ameninţarea," mai degrabă decît „revelaţia".

F

Fenomenologic: de la fenomenologie; după Lalande (*Voc. Phil.*, 1938, II, p. 581): „*Studiu descriptiv al unui ansamblu de fenomene,* aşa cum se manifestă în timp sau în spaţiu, contrar fie legilor abstracte şi constante ale acestor fenomene, fie realităţilor transcendente a căror manifestare sînt; fie criticii normative a legitimităţii lor." Despre „nivelul analizei descriptive", cf. Paul Ricoeur, în *Phénomènes actuels de la Phénoménologie,* 1951, p. 115 urm.

Filacteră: gr. *phulakterion,* antidot

1. amuletă, talisman (mînă magică, bust, lănţişor — zgomotul „abate", cercul protejează).

2. fîşie de pergament pe care era scris un verset din Biblie.

3. banderolă cu inscripţie (pe manuscrise, pînze, monumente ale Evului Mediu şi ale Renaşterii) ale cărei capete sînt făcute sul şi pe care, adesea, o ţin între mîini diferite personaje sau *figuri*.

Fizeter (în original „physétère"): veche denumire a caşalotului

Forţe: — cosmice personificate: Idei, entităţi „divine", „demoni", spirite, îngeri, eroi ...

Fravarti: v. Mazdeism.

Furcă (în orig. *fourquefille*): din lat. furca, furcă. Armă în formă de furcă. Furca, la fel ca şi spada ori sabia, este arma magică prin excelenţă. Furca bifidă pare satanică; sabia, paloşul apocaliptic — ale adevărului, dreptăţii etc.

Despre armele magice ori simbolice, cf. A. K. Coomaraswamy, René Guenon, Georges Dumézil (*Centaures,*

p. 163), Mircea Eliade, Jean Marx (*Légende Arthurienne*, p. 123 urm.).

Despre grupările de arme, cf. H. Bosch (*Ecce Homo*, Frankfurt am Main), Carpaccio (*Martiriul sfintei Ursula*, Veneţia).

G

Geomantic: referitor la geomancie, compus din geo, de la gr. *Ge*, pămînt, şi *mantis*, divinaţie (*mantike*, revelaţie). Arta de a „ghici" (funcţia ghicitorului) ori divinaţia, după *figurile* pe care le formează o mînă de pămînt ori o grămăjoară de grăunţe etc.

Geryon: rege în Erythia care avea trei trupuri.

Gestualitate: foloseşte ambele sensuri ale cuvîntului gest (în fr. s.f., s.m.), 1. cel provenit din lat. *gesta, gerere:* a face, a săvîrşi (*gerere* implică frecvent o activitate anume). Gestul *(gestica):* acţiune memorabilă.

2. cel provenit din lat. *gestus:* mişcare (a braţului, a mîinii, a capului ...).

Gestualitatea, retranscrisă, semnificată prin opera de artă, ar fi „mişcarea acţiunii"; aceasta din urmă fiind figurată ca o dramă, un rit, potrivit unei ştiinţe hieratice, dactilologice, formale etc. De unde această accepţie a gestualităţii: „a face să acţioneze" (reprezentarea asupra privitorului) prin „ştiinţa gesturilor", proprie artistului, ritului sau evenimentului ...

Glosolalie: s. f., de la gr. *glossa*, limbă, şi *lalein*, a vorbi. La primii creştini, acţiunea celor care, cuprinşi de un entuziasm spontan, se exprimau într-o „limbă ininteligibilă" pentru ceilalţi şi pentru ei înşişi.

Prin ext., stare de transă, exprimînd prin această „limbă" o soluţie neprevăzută sau insolită.

Gnomon: din gr. indicator. Index sau stil, şi prin ext. instrument *(scaphê)*.

Pe un cadran solar, stilul marchează ora prin umbra pe care o proiectează. Într-una din scenele „trecerii" apei de către sfîntul Cristofor, umbra bastonului pe care îl ţine călătorul seamănă cu „umbra gnomonului", dar e frîntă de mişcarea valurilor.

Gnoză: de la gr. *gnosis*, Cunoaşterea — „a ceea ce sîntem şi a ceea ce am devenit; a locului de unde venim şi a celui în care ne-am prăbuşit; a ţintei către care ne grăbim

şi a ceea ce ne izbăveşte; a naturii naşterii şi re-naşterii noastre". (Clement din Alexandria, *Excerpta ex Theodoto*, 78,2).

Gnosticii şi secte de seamă: Simon Magicianul, Basilide, Marcion, Valentin, Ptolemeu, Marcos ...; Ophiţi, Barbelognostici, Carpocratieni ...

Căile gnostice, în arta fantastică, în suprarealism ... îngăduie identificarea şi stabilirea unor structuri potrivit cărora arta este cunoaştere, fără a se recurge la entităţi dogmatice.

H

Hagiografic: de la hagiograf (*haghios*, sfînt; *graphein*, a scrie) referitor la lucrurile „sfinte" (la structura şi morfologia sacrului, cf. Mircea Eliade: *Histoire des Religions*, 1949, 15, urm.)

Hagiografie: ştiinţa care se ocupă de „lucrurile sfinte"; ştiinţă a celui care scrie sau a scris despre sfinţi.

După René Aigrain, *L'Hagiographie* (1953, p. 7) „este studiul ştiinţific al sfinţilor, al istoriei şi cultului lor, deci o ramură, specializată prin obiectul ei, a studiilor istorice".

În alţi termeni, e vorba mai degrabă de legenda sfinţilor (ceea ce depăşeşte „studiile istorice"), aşa cum este interpretată în scenele de martiriu, numeroase în artă. Literatura, imaginea hagiografică aparţin aşadar mai mult legendei (sau dogmei) decît istoriei.

Harpii: fiicele lui Neptun şi ale Terrei: cap de femeie, corp şi aripi de vultur, gheare, urechi de urs. Harpiile: Aëllo, Celaeno şi Ocypete.

Heliac: adj., de la gr. *helios*, soare. Desemnează răsăritul sau apusul unui astru în raport cu răsăritul sau apusul soarelui.

Heliolatrie: de la gr. *helios*, soare, *latreai*, cult. La egipteni, în sistemul heliopolitan (din Heliopolis; cf. Vandier, *Rel. Egypt.*, pp. 18—19, 24—26) şi în „doctrina solară", soarele a ieşit din NOUN (Ocean). După ce a apărut, s-a suit pe o colină de unde s-a ridicat pe piatra *benben*, la Heliopolis.

Piatra, arhitectura cu „roţi solare" (cf. Palmyra) dovedesc persistenţa acestui cult.

Hierodul: s. m., de la gr. *hieros*, sacru, *dulos*, sclav. Hierodul: sclav aflat în slujba unui templu. (v. Hierogamie). „Fecioare sau prostituate, femeile consacrate pun situația lor specială în slujba comunității, întreținîndu-i puterea" (G. Van der Leeuw: *op. cit.*, p. 226).

Hierogamie: de la gr. *hieros*, sacru și *gamos*, uniune, căsătorie. Obiceiurile sau practicile hierogamice sînt frecvente în civilizațiile vechi. „Iată-ne deci pe calea prostituției sacre, care a jucat un rol atît de însemnat la multe popoare" (G. Van der Leeuw: *op. cit.*, 225). „Femeia, în calitate de hierodul (femeia consacrată) reprezintă comunitatea" (id.).

Despre ritul din Bucoleion, unde avea loc hierogamia și se săvîrșea uniunea dintre zeu și Regină, cf. Aristotel, tratat despre instituțiile din Atena.

Se folosește frecvent expresia „*hieros gamos*". „Printre desacralizările pe care comuniunea dintre lumea aceasta și cealaltă le prilejuiește, se înscriu, bineînțeles, cele legate de săvîrșirea căsătoriilor, unde celebrarea unui *hieros gamos*, îndeosebi cînd intervine între reprezentanții a două colectivități antagoniste și complementare formate de lumea de aici și de cea de dincolo, dă semnalul și desființează interdicțiile" (H. Jeanmaire, *Dionysos*, p. 54).

Hierofant: s.m., de la gr. *hieros*, sacru, *phainen*, a arăta. Cel care face să apară lucrurile sacre. „Preot" care prezida Misterele Eleusine. Una dintre cele trei demnități succesive, după Porfir. (Viața lui Plotin, 15). La Roma, mare pontif.

Hipogrif: de la gr. *hippos*, cal și de la ital. *grifo*, grifon. Animal fabulos, jumătate cal, jumătate grifon, înaripat.

Hidră: 1. „Șarpe" cu șapte capete; Hidra din Lerna, ucisă de Hercule; 2. numele a două constelații.

I

Ithifalic: referitor la ithifal: de la gr. *ithus*, drept și *phallos*, penis. Falus în erecție purtat la serbările dionisiace. Figură, personaj ithifalic.

Ceremonia principală a dionisiilor rustice „consta într-un cortegiu care exhiba în procesiune falusul, a

cărui dimensiune era fără îndoială mare" (H. Jeanmaire, *Dionysos*, 1951, p. 40).
„Faloforiile erau fără îndoială răspîndite în numeroase părți ale lumii grecești" (id., p. 42). V. Licnon.

K

Kerele: „răzbunătoare nemiloase" (Hesiod, *Teogonia*, 219). Genii care joacă un rol însemnat în Iliada. Ele simbolizează de obicei, în scenele de luptă și de violență, „Destinul care răpune orice erou în clipa morții". Sînt reprezentate ca ființe înaripate, negre, cu dinți mari, cu unghii lungi și ascuțite. Pe Kerele lui Ahile și Hector, Zeus le cîntărește pe balanță în prezența zeilor. În epoca clasică, Kerele se aseamănă cu Moirele și Eriniile, prin caracterul lor infernal și sălbatic.

L

Labrys: secure dublă, egeeană, cretană; secure cu două tăișuri. Cf. Glotz, *Civilisation égéene*, ed. 1952, p. 268 urm. Securile de piatră erau socotite pietre ale trăznetului, căzute din cer, lăcașuri vădite ale unei puteri. Această însușire se transmite securii de bronz duble; „simbol al trăsnetului care despică arborii pădurii" (Franz Cumont, REA, 1906, 282).
Despre transformările ulterioare, cf. Glotz, *op. cit.*

Lamie: s. f., lat. *lamia*, demon fabulos în antichitate. Lamia: 1. fiică a lui Poseidon și mamă a Sibilei din Libia, făcută cu Zeus; 2. monstru femel, despre care se credea că fură copiii; dădacele îl foloseau drept „sperietoare". (Cf. Diod. Sic., XX, 41).

Licnon: coș, „leagăn mistic al pruncului Dionysos, plin de fructe și de obiecte simbolice printre care unul în formă de falus, acoperit cu un văl, apoi descoperit, (și) așezat pe capul inițiatului" (H. Jeanmaire, *Dionysos*, p. 459).

Limul: gen de crustacee; prin ext., carapace (dorsală) în formă de scut mare, cu o parte posterioară mobilă.
Despre ființele acoperite cu scuturi, animale sau hibrizi, cf. H. Bosch.

Ludic: de la lat. *ludus, ludere:* domeniul jocului, a juca. Ludus desemnează mai ales jocul prin gesturi (spre deosebire de *iocus*, „jocul prin cuvinte, gluma"). Pluralul, *ludi*, denumeşte „jocurile" de factură oficială ori religioasă. Noţiunea de „a lua înfăţişarea de" pare esenţială.

Instinct ludic, unul dintre izvoarele artei şi activităţii creatoare. Despre formele ludice ale artei, cf. J. Huizinga: *Homo ludens*, 1951, p. 256, urm.

M

Macrantrop: pref. *macro:* mare, *anthropos*, om.

Macrocosm: compus din gr. *macro*, mare şi *kosmos*, lume. Univers. În doctrinele care acceptă o corespondenţă perfectă între fiecare dintre părţile corpului omenesc şi fiecare dintre părţile constitutive ale universului (cf. „Mithra" din Arles), universul este numit macrocosm, iar omul, în raport cu acesta, este numit microcosm.

Mandala: „cerc". Traducerile tibetane tălmăcesc acest cuvînt cînd prin „centru", cînd prin „ceea ce împrejmuieşte". „De fapt, — reprezintă o serie de cercuri, concentrice sau nu, înscrise într-un pătrat; în această diagramă, desenată pe pămînt cu fire colorate sau cu pulbere colorată, se rînduiesc feluritele divinităţi ale panteonului tantric. Mandala reprezintă aşadar o *imago mundi* şi, totodată, un panteon simbolic" (Mircea Eliade, *Images et Symboles*, 1952, pp. 66—67).

Manitheism: de la numele lui Manes ori Manichaeus (Mani), ereziarh persan din secolul al III-lea, „care a încercat să îmbine creştinismul cu dualismul tradiţional al vechii religii a lui Zoroastru". Maniheiştii cred în metempsihoză.

Prin ext., termenul se aplică oricărei concepţii (descoperim astfel unul dintre izvoarele artei fantastice) care admite două „principii" cosmice: unul, al binelui; celălalt, al răului. Conflictul poate fi numit, acolo unde e cazul, „dualitudine".

Despre —, cf. Henry-Charles Puech (*Vie de Mani, Doctrine manichéenne*, 1949), şi Henry Corbin (*Avicenne et le récit visionnaire*, Teheran, 1954, pp. 21, 24, 90). Despre problema influenţelor maniheiste asupra ico-

nografiei, cf. „Satan“ (*Etudes Carmélitaines*; în special art. lui RP. Lefèbvre şi Ch.-H. Puech.).

O altă problemă maniheistă caracterizează anumite „demersuri“ ale artei fantastice (cu influenţe din gnoză, alchimie, filosofia ermetică): *dualismul sexual.* „Dumnezeu era hermafrodit înaintea creaţiunii“ ... Soarele e masculin, Terra — feminină ... Îndeosebi Luna este întruchiparea principiului feminin (cf. Hieronymus Bosch, în opera căruia figura alegorică, semiluna, exprimă în acelaşi timp „erezia“ şi inversiunea). Despre ermetism şi, — cf. A. J. Festugière, *La Révélation d'Hermes*, I, 184, 1.

Mazda: Ahura, zeul luminii.

Despre A. — şi cocoşul alb, cf. Franz Cumont: *Lux perpetua*, 411.

Mazdeism: de la Ahura-*Mazda* (Ormazd), principiu al vieţii şi al fericirii. Religie dualistă a vechilor iranieni. — este, în India, religia parşilor. Sub dinastia Ahemenizilor, parsismul a avut o influenţă de necontestat asupra credinţelor iudaice.

„Cuceririle macedonene, făcînd posibile raporturile directe între greci şi numeroşi adepţi ai mazdeismului, au constituit un nou stimulent pentru curiozitatea al cărei obiect îl constituia această religie ... Operele catalogate la numele lui Zoroastru în biblioteca din Alexandria cuprindeau (...) aproximativ 800 de volume“ (Franz Cumont, *Rel. or.*, pp. 127—128).

Despre viziunea mazdeiană asupra lui Fravarti ca Persoană celestă, „înger păzitor al sufletului“, cf. H. Corbin, *Avicenne*, p. 106 sq.

Despre opoziţia celor două împărăţii — a luminii şi întunericului — cf. Franz Cumont, *Lux perpetua*, 217.

Melotezii: gr. *melos:* diviziune, cadenţă (a frazei muzicale); *thesis*, acţiunea de a pune.

Semne, decane, planete fiind puse în relaţie cu diversele părţi ale corpului omenesc, „se ştia cu certitudine de la cine proveneau infirmităţile şi bolile diferitelor organe, determinate de excesul sau lipsa de influenţă a semnelor, decanelor, planetelor considerate fie drept piese aşezate pe „şahul“ temei geniturii, fie drept forţe ale timpului, universale ori individuale“ (Bouché-Leclerq: *Astr. Gr.*, p. 533).

Aceste melotezii zodiacale, decanice sau planetare, pot varia; de la o reprezentare la alta ele manifestă numeroase deosebiri.

Exemple de melotezie zodiacală figurată: Dyada (Ziua și Noaptea), două nuduri, primul acoperit de semne, de atribute zodiacale, domnind asupra fiecărei părți a corpului, în *Très Riches Heures du Duc de Berry* (Mss. Chantilly, fol. 14 v.)

Mistagog: cel care îi conduce pe *misti* (Lexiconul lui Hesychius); cel care săvîrșește Misterele, cel care conduce, arată, explică Misterele (Lexiconul lui Suidas și Hesychius).

Microcosm: de la gr. *mikros*, mic și *kosmos*, lume. Rezumat al universului, al lumii. Omul în relație cu universul; unitatea organică a unui tot.

Putem considera „accesul în Templu" (cf. H. Corbin: *Avicenne*, p. 201), drept o „ascensiune mentală a microcosmului".

Mithra: zeul luminii celeste (în Vede); zeu războinic (în Avesta); „Soare invincibil" (*Sol invictus*, în lumea mediteraneană și în cadrul armatelor).

Despre propagarea în Occident (cf. „Saturn mithriacul" din Arles) a misterelor persice, cf. F. Cumont, *Rel. or.*, 129 urm.

Misterele persice ale lui Mithra adorau Timpul infinit, pe care îl socoteau cauza supremă, identificîndu-l Cerului, și divinizau astrele.

„Religia mithriacă, ultima și cea mai înaltă manifestare a păgînismului antic, a avut ca dogmă fundamentală dualismul persic" (F. Cumont, *Rel. or.*, 184).

Moire: Moirele sînt personificarea destinului fiecăruia. La origine, orice om ar avea „moïra" lui, ceea ce înseamnă *partea* sa (de viață, de fericire ...). Această abstracțiune a devenit o divinitate și a tins să-i semene Kerei, fără a deveni un „demon violent și crud". Moïra este cea care împiedică o divinitate sau alta să vină în ajutorul unui erou, atunci cînd i-a sunat „ceasul".

Cele trei Moïre: Atropos, Clotho, Lachesis (V. Parce).

N

Nadir: luat din l. arabă: *nadhir*, „opus". În astrologie: punctul cel mai coborît al curbei involutive (descendente), cel al „maximei densităţi a materiei", şi, totodată, începutul curbei sale evolutive. — Punct al bolţii cereşti aflat sub noi şi pe verticala noastră.

Opusul său poartă numele de zenit.

Namneţi: populaţie galică a cărei capitală era Condivincum sau Namnetes — Nantes, unde s-au găsit (cf. Albert Grenier, *Mana*, III, p. 106) inscripţii cu Vulcan.

Natron: s. m., ar. *natrum*. Carbonat hidratat natural de sodiu. Natronul era folosit de egipteni la conservarea mumiilor.

Necromanţie: „Pe lîngă faptul că taumaturgii pretindeau că îi obligă pe zei, la nevoie prin ameninţări, să apară în faţa lor şi să le răspundă, pe lîngă faptul că recrutau demoni care le deveneau asistenţi, *„paredroi"*, ei se lăudau că evocă spiritele defuncţilor prin invocaţii imperative şi rituri irezistibile" (F. Cumont, *Lux perpetua*, p. 97). Se cunoaşte un exemplu celebru de necromanţie, *Nékyia*, Homer (Od., X şi XI); Ulise interogînd „umbra lui Tiresias".

Nurage (de unde — nuragic), cuvînt sard; nume dat unor monumente antice (aprox 7.000), în Sardinia.

„— este, în accepţia cea mai simplă, un turn conic trunchiat asemănător unei uriaşe căldări răsturnate, construit din mari blocuri poliedrice (poligonale) ori din paralelipipede rectangulare, ajustate prin propria lor coeziune, numită *structură megalitică* (ori *structură pelasgică*, aşa cum se spunea pe vremea bunicilor noştri, ori *structură ciclopeană*, cum spuneau cei vechi, care o atribuiau Ciclopilor din poveste)." (Gennardo Pesce, *Bronzes préhistoriques de Sardaigne*, Bruxelles, 1954, p. 6.).

O

Omofagie: de la gr. *ômos*, crud şi *phagein*, a mînca. A mînca carne crudă. Sacrificiu constînd în a mînca fie carne de om, fie carne de animal.

Ritul omofagiei în misterele lui Bachus este bine cunoscut. „Absorbirea sîngelui cald al victimei, cu bere-

gata proaspăt tăiată, este, ca să spunem așa, forma minimă de omofagie" (H. Jeanmaire, *Dionysos*, p. 254). Porfir (*De Abstinentia*, II, 48) vorbește de cei care, absorbind organele animalelor profetice, devin „capabili să dea oracole întocmai precum un zeu".

Arnobius îi descrie pe adepți sfîșiind, cu gura mînjită de sînge, măruntaiele caprelor sacrificate, ale căror behăituri nici măcar nu încetaseră a se auzi.

Despre omofagia dionisiacă prin *diaspargamos* (sacrificare prin sfîșierea victimei vii ori care încă mai palpită; omofagie: consumarea imediată a cărnii și sîngelui), ca echivalent, înlocuire ori atenuare a unui sacrificiu uman, cf. H. Jeanmaire, *op. cit.*, p. 225.

Dragonul omofag, devorator, săvîrșește un „sacrificiu" care îi mărește puterea.

Oniric: de la gr. *oneiros*, vis. De unde: onirocrit — cel care explică visele.

Despre viața și imaginea onirice, ca „surse" de artă, numeroase studii datorate romanticilor germani, lui Freud, suprarealismului, lui Jung, care scrie (*Mét. de l'âme et des symboles*, p. 52): „Unul dintre principiile fundamentale ale psihologiei analitice constă, după cum se știe, în faptul că imaginile onirice trebuie înțelese *simbolic*".

Onocefal: cu cap de măgar (cf. Aldrovandi).

Onochoet: monstru, jumătate măgar, jumătate porc.

Ontologie: de la gr. *on*, *ontos*, care este, ființa; *logos*, vorbire, „Știința ființării în general". După J. Lachelier (*in* *Lalande*, *Voc. phil.*, 541, n.), „s-a trecut de la sensul de existență în general, la cel al existențelor misterioase, aflate dincolo de fenomene".

Ophis: gr. șarpe, animal divinatoriu prin excelență. Derivate: ofidian (ciclu ofidian: apariția dogmei; credințele în raport cu „șarpele genezei" sau cu sectele gnostice.); ofiogen, născut din șerpi; ofioid, asemănător șarpelui; ofiomanție, divinație; ofit: specie de șarpe; ofiți: sectă.

Ophisul stă în centrul unui sistem și unui cult gnostic. (Despre sisteme, cf. H. Leisegang, *La Gnose*, p. 82 sq.).

Orfism: ansamblul doctrinelor și misterelor orfice — legate de Orfeu. Doctrină secretă (ca ermetismul, pitagoreismul). Neoplatonismul, în vremea „transformării" păgînismului roman, își consideră cărțile sacre drept

inspirate (de cer): cele ale lui Hermes trismegistul, ale lui Orfeu ... După F. Cumont (*Rel. Or.*, p. 303, n. 1), „orfismul s-a împletit chiar și în Italia cu pitagoreismul". Ultimii neoplatonicieni căutau în cărțile atribuite lui Orfeu „revelația unei înțelepciuni antice". Despre propagarea foarte veche a orfismului în Grecia Mare, atestată de tablele din Sybaris și Petilia, cf. Diels, *Vorsokratiker*, 113, p. 175 urm.; Kern, *Orphic; fragmenta*, p. 104, n. 32.

Ormuzd: judecătorul cel drept (cf. A. Gasquet, *Essai sur le Culte et les Mystères de Mithra*, p. 54).

P

Païs: din gr. Cuvîntul se întîlnește adesea în papirusurile magice pentru a desemna o persoană de obicei foarte tînără, un copil impuber. Se menționează că în vederea anumitor acțiuni trebuie să fie gol. Copilul are un rol însemnat mai ales în practicile vizionare (cf. Delatte, *Anecdota atheniensia*, Texte gr. inedite referitoare la istoria religiilor, 1927).

Despre copilul gol, virgin (se observă continuitatea, semn al importanței acordate nudității magice în epoci diferite), cf. F. Cumont, *Rev. Hist. Rel.*, CIII (1931) 72 și alegoria lui Bellini *Adevărul*. Païsul ca medium este bine cunoscut în magie. (Apoi devine asistentul, înveșmîntat). Copilul sau adolescentul însoțește preotul, preoteasa, profetul, magul etc.

„Copilul are plete lungi, desigur presărate cu pulbere de aur. El aparține *temenos*-ului (adică lăcașului sacru)". (V. Magnien, *Mystères d'Eleusis*, 1950, p. 173.).

Palladion sau *Palladium:* imaginea lui Pallas; efigie, statuie, înzestrată cu însușiri magice, considerată a fi ocrotitoarea orașului (Troia).

Palpebral: adj., de la lat. *palpebra*, pleoapă. Referitor la pleoape.

Despre figurațiile *ochiului lui Horus* (udjat), cf. Vandier, *Rel. Eg.*, pp. 40–41. Despre ochiul din palmă și figurația ovală, cf. Alciat, *Emblèmes*, p. 37.

Paredru: s. m., *paredros*, din *para:* lîngă și *edra:* scaun. Asesor.

Paromologie: s. f., de la gr. *paramoios*, aproape, la fel, *logos*, vorbire. Figură de retorică prin care te prefaci a face o concesie în urma căreia tragi neîntîrziat un folos.

Pelagios: fabricant de aur.

Pelasgi: popor foarte vechi, care a ocupat în „epoca preistorică" Grecia, Arhipelagul egeic ... În jurul cetăților au construit ziduri ciclopice.

Argos, care era socotită cea mai veche cetate din Grecia, a fost întemeiată de Inachos, regele pelasgilor.

Pelasgii din Peloponez l-au avut rege pe Arcas de la care li s-a tras numele: arcadieni.

Pictografic: care e în raport cu pictografia: de la lat. *pictus*, pictat și gr. *graphe*, descriere.

„Sistem primitiv de scriere, constînd în exprimarea ideilor, acțiunii, mișcării ..., prin intermediul scenelor figurate și simbolice. " Despre „povestirea în imagini" cf. J. G. Février: *Hist. de l'Ecriture*, 1948, p. 40 urm.

Pitagoreism: doctrina lui Pitagora; profesorul lui Platon, după Numenius. Pitagoricienii au credința că aerul e „plin de suflete, care se confundă cu demonii". Preocupați de vise, acceptă necromanția; ei concep Tartarul ca pe un jăratic din adîncul lumii subterane.

Despre pitagoreism, cf. Isidore Lévy, *La Légende de Pyth.* 1957 (Coborîrea în Infern, pp. 79—128); despre interdicțiile și prohibițiile pitagoreice: Delatte, *Etudes sur la litt. pyth.*, p. 289).

Poppism: zgomot făcut cu buzele.

Proboscidian: adj., din proboscid (de la gr. *proboskis, idos*, trompă. „Nume dat mamiferelor pachiderme cu nas prelungit în trompă, ca la elefant."

Despre masca proboscidiană, cu trompă, cf. Karl Hentze, *Objets rituels, croyance et dieux de la Chine antique et de l'Amérique*, Anvers, 1936, p. 73. urm.

Promptuar, de la *promptus*, scos afară din, dat la iveală; adus la îndemînă, ușor, accesibil; prompt; de la *promere:* a scoate: —, manual rezumat.

Psihopomp: adj., de la gr. *psukhe*, suflet, și *pompos*, care conduce. Călăuză a sufletelor; zeu protector al sufletelor (ori „însoțitor") în călătoria lor postumă. Cf. F. Cumont, *Lux perpetua*, 175, 212. Despre îngeri și demoni —, id., p. 257.

R

Răsturnare (în orig. *renversement*): acțiunea de a răsturna, din prefixul *re*, și din *envers*, de la lat. *inversus*, întors.

Versus: 1. „acțiunea de a întoarce plugul la capătul brazdei, a face un ocol ..." 2. „Inițial nu e folosit ca prepoziție, uersum (uore-), apoi *uersus*, ci ca adverb precizînd o mișcare indicată anterior." (Ernout-Meillet, *Dict. étym., Langue lat.*, pp. 1282—1283).

Răsturnarea este una dintre cheile ori „legile" artei fantastice. Ea exprimă (sau este figurată după) „delirul" oracular și „efectul favoarei", acordată de un zeu etc. În Evul Mediu, delirul este efectul „pedepsei lui Dumnezeu". Dar pedeapsa provine de la El, prin „intermediul diavolului"! Există aici, în acest spirit, un fel de revers carnal al „posesiunii"; scabrosul nu poate fi un paradis.

Răsturnarea este reprodusă îndeosebi prin figura cabrată, aruncarea pe spate, „arcul de cerc anterior", ori *opisthotonos*, a cărui descriere o găsim în toate „posesiunile demoniace".

Despre — ca simbol, cf. René Guénon, *Le Règne de la Quantité et les Signes des temps*, 1945, pp. 197—202.

Remor: s. m., „mic melc marin" (Alciat, *Emblèmes*, 109), înzestrat cu o mare putere: el „oprește, printr-o putere naturală ocultă, o corabie mînată de vînt și împinsă de vîsle".

S

Sabazius: Dionysos traco-frigian; Sabazios: zeu frigian, al cărui cult are un caracter orgiastic, echivalent lui Dionysos: protectorul viilor și arăturilor, reprezentat alături de Soare și ținînd în mînă un ciorchine de struguri cu spice (Calder, *Monumenta Asiae Minoris Antiqua*, 1928, nr. 5, 8).

Sciapozi: s. m. pl., de la gr. *skia*, umbră, *pous*, *podos*, picior. Popor fabulos (precum sciții cu „urechi mari"), compus din indivizi care nu aveau decît un picior, foarte mare: în repaus, piciorul, întins vertical, devenea „parasol".

Originea acestor versiuni, literare sau „ilustrative", pare a fi Istoria naturală a lui Pliniu.

Scizipartiate: s. f., de la lat. *scissus*, divizat, *parere*, a naște. „Formă de înmulțire ori de naștere asexuată prin care organismul se divide în două părți de-a lungul axului minim al corpului".

Situs (în orig. *site*): din lat. —, acțiunea de a plasa, situare. Noțiunea este sau poate fi similară celei de *templum*; fiecare Element putînd fi identificat cu o configurare a Spațiului-Timp. Ordinea elementelor, în arta fantastică sau în orice compoziție care folosește simboluri, nu este arbitrară. Despre cele cinci configurări ale Spațiului-Timp, cf. Marcel Granet, *La pensée chinoise*, pp. 246–247.

Emblemele *situează* ființele, semnele ciclice le identifică. Arta fantastică folosește unul sau altul din domeniile cunoașterii care ne „învață cum să configurăm împrejurările și locurile".

Simbioză: s. f., de la gr. *sun*, cu, *bios*, viață. Asociere a mai multor organisme (și, prin ext., a mai multor elemente) diferite, datorită căreia trăiesc sau formează un hibrid.

Stymphalide: din *Stymphalos:* oraș în Pelopones (la nord-est de Arcadia), în apropierea lacului Stymphalis.

„Legenda păsărilor din împrejurimile lacului Stymphalis, care se hrăneau cu carne de om și care au fost ucise de către Heracles cu lovituri de săgeți, face aluzie la miasmele mefitice ale lacului" (M. Besnier, *Lexique de Géog. anc.*, p. 720).

Păsări: monstruoase, înaripate, cap și cioc de fier; aruncau sulițe ucigătoare.

T

Tanit: în panteonul cartaginez, zeiță a cerului și a lunii. Fecioară, era identificată cu zeița Astartea a fenicienilor; simbolul ei era semiluna.

În templul ce îi era consacrat la Cartagina se păstra vălul sacru: paladiul cetății.

Semnul ei, cel mai celebru dintre simbolurile cartagineze: triunghi sau trapez, avînd deasupra o bară cu extremitățile ridicate, și un disc. Ansamblul conturează o siluetă umană cu brațele ridicate.

Tantrism: doctrine și rituri inspirate din scrierile (hinduse și budiste) Tantras. Asceza tantrică este o interpretare a doctrinei yoga: distinge în om noduri energetice (çakras) figurate prin lotuși. (Cf. Mircea Eliade, *Le Yoga*, 1954).

Telete: cuvînt gr. Desăvîrșire, perfecțiune. Telestic: ceea ce aduce desăvîrșirea, perfecțiunea.

Teluric (sau telurian): adj., de la lat. *tellus -uris*, pămînt. Ceea ce provine din pămînt. Curent teluric.

Templum: în limbaj augural, spaţiu delimitat de către augur în cer şi pe pămînt, în interiorul căruia primeşte şi interpretează semnele. Prin ext., cerul întreg, regiunile infernale etc. Expresia „imediat" *(sur-le-champ)* ar veni de la „ieşirea din templum". Reintîlnim aci noţiunile de *situs* şi de imediatitate.

Ficatul de bronz din Piacenza poate fi un exemplu de templum „imaginea templului ceresc al zeilor" (Albert Grenier, *Mana*, III, p. 26): şi, prin ext., regiune. (Fiecare regiune a cerului are zeul ei propriu; cf. Titus Livius I, 34, 9.)

„Doctrina templum-ului asociază noţiunea de sacru cu practica orientării": într-adevăr, „se consideră că aceasta ar transpune pe pămînt, loc al oamenilor, imaginea cerului, loc al zeilor". (A. Grenier, *op. cit.*, p. 21).

Teratologie: de la gr. *teras, teratos*, monstru: formă excepţională. — : Istorie naturală (şi, prin ext., fabuloasă) a monştrilor.

Tetramorf: gr. *tettera*, patru. Grup de simboluri ale celor patru evanghelişti: figuri simbolice (cf. *Apocalipsa sf. Ioan*, IV, 7): *Vultur* (în Fenicia), „simbol al cerului şi al lui Ba'alshamîn care, cu divinităţile Soarelui şi ale Lunii, formează o triadă (Franz. Cumont, *Rel. or.*, pl. 1, 2); *Leu*, sfîntul Ioan; sfîntul Marcu; *Taur*, sfîntul Luca (se cunoaşte epitetul pe care Sofocle, într-una din scrierile sale, i-l atribuie lui Dionysos: „Mîncător de taur", Taurophagos); bărbat tînăr: sfîntul Matei (paîs-ul?).

Theurg: s.m., autor de lucrări theurgice. Theurgie: de la gr. *theos*, zeu, *ergon*, lucrare. Magie întemeiată pe „comunicarea cu spiritele cereşti".

După Lalande (*Voc. Phil.*, II, 891): „Putere sau operaţie magică prin care se pune în joc fie puterea personală a lui Dumnezeu asupra naturii, fie cea a fiinţelor spirituale superioare umanităţii".

Topologie: s.f., de la gr. *topos*, loc, *logos*, vorbire. Cunoaşterea locurilor.

Topologia este sau ar trebui să fie unul dintre capitolele cele mai importante ale tuturor studiilor sau analizelor operelor de artă. Nu este vorba, ca în retorică, de „locuri comune" (care trebuie să fie cunoscute), ci

de multitudinea locurilor şi de valoarea acestei perseverenţe (ieşită din comun). Locul situează, iar noţiunea de *situs* este şi ea una dintre cele mai nesocotite, cel puţin în Occident, sau în epoca noastră.

Despre dimensiunea topologică, cf. Pierre Francastel: *Peinture et société*. 1951.

Z

Zoolatrie: de la gr. *zoon*, animal, *latreia*, cult. Divinizarea animalelor.

Zoroastru: numele grec al persanului Zarathustra. Zoroastrism: religie a cărei formă modernă ar fi parsismul; zoroastrian: adept.

Zoroastru: primul dintre Înţelepţi sau Magi, în antichitate. Membrii sectei lui — efectuau ritul avestei şi practicau „cultul pur al focului".

Zoomorf: de la gr. *zoon*, animal şi *morphé*, formă.
1. Semne zoomorfe ale zodiacului „al căror simbolism este animal" (Taur, Berbec ...); 2. Fiinţe zoomorfe: prin ext., monştri siderali. (Despre *zoomorf*, Hermes adorat „în trupul animalelor", cf. Raigeard, p. 352); 3. „Imaginile tradiţionale pe care le reproducem pe hărţile cerului sînt resturile fosile ale unei luxuriante vegetaţii mitologice, iar anticii cunoşteau, afară de sfera noastră clasică, o alta, «Sfera barbară », populată de o întreagă lume de personaje şi animale fantastice" (Franz Cumont; *Rel. or.*, p. 161).

Zoofor: de la gr. *zoon*, animal şi *phoros*, care poartă. Termen prin care Vitruviu desemnează friza antablamentului, încărcată odinioară cu *figuri* de animale.

SUMAR ANALITIC

INTRODUCERE: Încercare de a defini arta fantastică în locurile și ființele sale

1. LUMEA IMAGINILOR, Infern și hoardă. Chermesă, Melancolie, Asalt. Noapte și Zi, spirite animale. Sabat, dragon, șarpe (monștri ai tenebrelor), înger, somn, magi, cocoș, haos, sfînt ispitit, personajul meditativ.

2. FIINȚA INFERNALĂ, Prințul tenebrelor, perechea și potrivnicul. Vrăjitoare, Viciu, Luxură, Dulle Griet, Omul-colină. Înviere, arme inutile, Adormire. Șirul osîndiților, prada, Arhanghelul, Infernul cel mai adînc, Judecătorul, Călău, Pluton, Cerber, Caron. Grădina Paradisului, bariere de foc, scene devoratoare.

3. FURIA APOCALIPTICĂ, luptă împotriva dragonului, Cuvă, Coborîre. Iștar, Astartea (Catabaze), Cavernă, Tartar, Orcus, zeul cu măciucă, Lănci, Hermes. Cal, car, Hesperide, grotă, topografia Infernului. Hades, Infernul în văzduh, lumea forfotitoare, Fiul risipitor, *Mat*-ul.

4. NOAPTEA MISTERULUI, reflexul. Fuga în Egipt, Babel (1), drumul în spirală, Drum. Torent, vad, traseu bifurcat, Hermes al drumurilor, spărtură, grotă.

5. DRUMUL, scara lui Iacob, brazde. solul presărat cu larve. Fortuna, drumul Emausului, drumul Damascului, ființa doborîtă. Înfățișarea dragonului învins; tributul omenesc, arhanghelul în armură. Depozitul funerar, prada. — Arta fantastică: o istorie a spaimelor și a puterii de a crea.

6. BESTIARUL UMAN, infirmi, ologi, monştri (sub semnul milosteniei), jocuri de copii, Elck, *Lupta dintre Carnaval şi Post*, *Uciderea pruncilor*, roata foamei *(Bucătăria săracă)*, Dansuri macabre, armele înplîntate. Babel. Turlele bizare, Elefantul armat, Fuga Păstorului. Menestrel în colivie, Mizantrop (1).

7. CIORCHINELE, gura infernului, Proverbe; creaturi păroase, universul bastard, măşti. Maimuţe cu lanţ, antenă-armă. Omul-animal, situaţii propuse. Distrugerea Turnului Babel.

8. ARHITECTURI ŞI LOCURI, Fîntînă, Car, *Sedia*, pilon, mase, clipe de metamorfoză, „centrul". Determinarea răsăriturilor, sedii ale puterii (stelă, falus, altar, baldachin, car ...), Arhanghelul.

9. PLĂCEREA ILUZIEI, Pallas şi Centaurul. Momente de exces, forţa revoltei. Cerul, cvartalele spaţiului, Cavalerul-Arhanghel, Figuri.

10. CONSTELAŢIILE, conflict între om şi hibrid, figuri panteice. Dioscuri, Olimp, forme delictuale ale aventurii, profet, luptă în invizibil, etapa paradisiacă (proximitatea), şah, figurile majore, grupul, proba.

11. CĂRŢILE DE ARTĂ, ilicită, ştiinţa lui Hermes, învăţături pierdute, rolul înşelător al imaginii, figuri şi cenacluri. Magnetism, sentiment de atracţie, forţă magică, operaţie alchimică, aventură. Apocalips, distanţa dintre oameni şi eroi, dragoni şi hoarde: cea de-a treia lume (de odinioară), viaţa în labirint, Gigantomahii, Hermes psihagog, Arhanghelul.

12. ZODIACUL, *inversul*, purtătorul de mască, atribute ale puterii, Eon mithriac, secretul alchimiei. Saturn, Phanes, Abraham, Pitagora, Titani.

13. IMAGINEA LUMII, însingurarea, estropiatul, bufonul, Ieronim, Antonie, Simion. Expediţia, apariţia liber-cugetătorului, astronomul, tronurile celeste, spaţiul cifrat, figuraţia aluzivă, pluralul.

14. UNIVERSUL PLASTIC, elemente identificabile, spaţii imaginare, empireu, romanul destinului. Aştri, semilună, A cincea natură, numere, calendar, omul perfect, bestiarul fabulos.

15. PIETRELE GRAVATE, sau ABRAXAS; simboluri ale cultului gnostic, magie numerică şi alfabetică. Şarpe, ochi,

uraeus, leu şi stele, sfinx, Anubis, animale cu cap de cocoş. Aeon, heruvimi, scarabeu, Horus, „harponari“, *flagellum*, Isis, Andromeda, Albina; rebusul zodiacal.

16. CERUL ŞI APA, Calea lactee, transmutaţie, linie vălurită, unduire, apa la rădăcina Arborelui.

17, 18, 19, 20, 21. INFLUENŢA GRAVURILOR ALCHIMICE, Sedii, Poartă, Figuri şi Stilistică, Monştri şi Embleme, elemente ale limbajului simbolic şi pictografic. Filactere, viniete, persistenţa pretextelor, imaginea stranie. Ancoră, porumbel, elefant, „promptuar“, figură încifrată, „culegerea“ de pietre, fresce, zei siderali. PRIVELIŞTI URBANE, Arezzo, „tabla de şah“, nor străpuns cu mîna, punct alb, nevoia de crenelare. Înălţarea oraşelor, evenimente ale vieţii labirintice, monstru-mască, demon deasupra oraşului; infernul în cer, vrăjitorie, magician, Luxură, încălecare, cădere, Empusă şi vîrcolac. EREZIARHI ŞI NEBUNI, gînditori, Noapte, sfîntul Ieronim şi leul, *Dict*, Dansuri macabre, Deşertăciune. Medium, loc sugerat, Melchior, spaţiu, corp expus, supliciu. HABITATUL DEMONIAC, hoarda obiectelor, supravegherea spaţiului, regiuni, expansiune, aservire. Atrocitate, odaie, chilie, Îngerul şi personajul adormit, ritul mîntuirii, cultul locurilor, Tages, „spuma“, fişiile. PĂRŢILE ENIGMATICE, uşă falsă, spirală, „centrele“ lumii, perspectivă, oraşe, porţi, praguri, axe, pustiu. Suprarealul, fundal cu oraşe, sisteme de apărare, loc inaccesibil, împrejmuire, turniruri.

22. LOCURI ALE CRUZIMII, munţi şi spînzurători, *radix*, stîlpul infamiei, roata, Prevaricator, condamnaţi, Mulţime, urmărirea secretului. Plugar, căderea lui Icar, chei, decorarea porţilor, ornamente (motive împletite, coarne), labirintul ornamental. Sfinx, incintă, Amphion, Artemis (lînă), portic, ecartelaj. Arc, caverne, fast arhitectural.

23. CAPUL PURTÎND O COROANĂ, tiară cu coarne, Arcimboldo, munţi, poartă, personajul cu cap-donjon, coroană. Venus, oborocul lui Serapis, Vînători şi sărbători, coroana-turn, şeful hierogamic. Demonul şi coroana de flăcări, limbă, torsadă, coroană de lauri, Myrrha, *mazzocchi*.

24. CONSTRUCŢIILE, turn, terasă, munţi cosmici, Zigurat, complexe arhitecturale, coloană. Cupolă, tron, Scaune, trepte.

25. LOCURILE MISTERIOASE, grote, staul, cavernă. Cripte, „oracole", Orcus, peșteră. Vizuine, orificii, falii, cavitate, stînci.
26. GROTA MISTERELOR ȘI PAZNICUL, Cerber, martiriul în văzul tuturor, Omul-colină, Lenea, Omul-furcă, tronsoane, Pămînt.
27. SFERA ȘI HIBRIDUL, ou, cuțit, vase.

II. FIINȚĂ HIBRIDĂ

28. GENIUL ÎNCERCĂRII ȘI AL RISCULUI, „situațiile critice", arhivele fricii, forme iraționale.
29. ISPITIRI ȘI LUPTE, hibrid, himeră, sfinx, centaur, sfînt.
30. OMUL ALCHIMIC, scenografia terifiantă.
31. ESTIMAREA FANTASTICĂ, sirenă, Omul sălbatic, infirmi, Mag, uriași. Conflict, influența Cărților, Mînie.
32. PREZENȚELE COMPACTE, apocalipsuri, dragon, riscuri. Torsiune, act figurat, aflux, nud, personaj păros, magie, revoltă, amenințare.
33. EPOPEEA HAOSULUI, anahoretul, mijloace vremelnice de protecție, Judecător, prilejuri de șoc. Gîndire magică, somație, răzvrătire, agresiune. Distrugere, violarea locului, nuditate magică.
34. MEDIUL PERTURBAT, Tebaide, arbore scorburos, apă, demon mobil, Cădere.
35. DESCENDENȚA MONSTRUOASĂ, dominație, ciorchine, ființă nevăzută, imaginea virtuală.
36. CONDIȚIA DE EMBRION, agresorul. Omul-șarnieră, „aripa Satanei", revelația absenței. Căi piezișe, iruperea lumii, provocare, „încîlceli".
37. OPERA HIEROGLIFICĂ, lacune, evocare. Exod, liturghie a ritului, scene de „războire".
38. FORME EXCEPȚIONALE. Bestiare „malefice", uniunea *aventuroasă*, inițiere, macrantrop.
39. MONȘTRI ȘI DRAGONI, frenezie, înfățișare, ființele de hotar, figura insolită, sacrificiu, Calomnie, alianță, răscrucea forțelor, Omul-Remor.
40. „NAȘTEREA" MONȘTRILOR, evenimente, asalt și dispută, mitul lui Cecrops, natură dublă, zar, revelație, încorporarea în animal.

41. FRUMUSEȚEA FORMELOR VIZIONARE, trecerea în corpul animal, furii gemelare, „poartă“, paznic. Persistența hibridului, monștri înaripați, Fiară, creaturi înspăimîntătoare, Devoratori.
42. CONTAMINAREA TITANICĂ, cenușă, canope, Phoenix, Centauri, călăriri. Îmblînzitor, Proteu, Melusina.
43. FIINȚA DUBLĂ, Pasiphaë, hierogamii. Țap, descendență, semne, Circe, însoțitorii Rătăcirii, fantezia monstruosului. Metamorfoză, geniul măștii, rătăcirea.
44. O SUITĂ VIZIONARĂ, *onochoel*, arici de mare, hipogrif, grifoni. *Seref*, hidră, animale-suflete, sfinx-femeie, „harpie“, rapt, suflet-pasăre. Delfin, păsări, *ispășitor*, labirint, Minotaur, *hybris*.
45. SENSUL DESTINULUI, Gorgone, Garuda, cap armat, *ființa bifurcată*, Scylla. Licorn. Phoenix.
46. SEMNUL LUI ARGUS, corp, „cîmp“, Ochi, Bes, Horus, aripi, atribute. Mască la articulații, teriomorfism, corp presărat cu ochi, Heruvim, ochi în mînă, hermafroditism, Faunus, Purusa. Bestiarul ochiului: gazelă, unicorn, cucuvea, ochi în triunghi, ochiul „oblic“ al judecătorilor. Magnetism lustral, Margot, Priap, *cauris*, *pudendum*, pește, coarne terminate cu bule. Soare și simboluri, misticul *delta*, sferă, lampadarul din Cortona.
47. IMAGERIA MONSTRUOSULUI, Aldrovandi, ființa tricefală, Oameni-monștri, Acefal, Sciapod, Tarasca, aquaemanile, astroteratologie, Miracole. Veșminte, ființe compuse, curente, loc, figură, suprareal.
48. APA ȘI FIINȚELE INFORME, Copilăria unei lumi interzise, șarpe, Leviatan, Taur marin, înveliș, ihtiomorfi, ihtioizi, Bufniță, Mapamondul din Pisa, echivalențe.
49. CIUDĂȚENIILE „AUTENTICE“, Metope din Modena, sul, orfism. Volumen, Lasa, cel de-al treilea braț, tăbliță, divinitate ambidextră, Hecate, vrăjitori.
50. FIGURILE POLICEFALE, Geryon, Gorgonele, Ianus. Mască, înveliș animal, părți animale, blană.
51. VALOAREA SIMBOLICĂ A FORMELOR FUNDAMENTALE. Natură, hibrid, exegeză gnostică, Tetramorf, Inversiune și răsturnare, actele anterioare.
52. BESTIARUL UMAN ȘI HIBRIDUL. „Proiecție“, mit paradisiac, Leu. Taur, elefant. Oannes, „Călugăr“, „veșmînt“, simulacru, pește zburător, carul animal, pendul, Selene, Helios, bărci aeriene, pește. Gigantomahii, caricaturizare.

53. SIMULACRE, *Corabia nebunilor*, Ichtus. Delfini, Eros, ființa plutitoare, navigație, Rătăcire. Broască, ou, Phanes, „Nunta alchimică", ființa originară.
54. STAREA DE RĂZBOI ȘI DE LUPTĂ, instinct, experiență augurală, oseminte, vultur. Viața nocturnă, animale heliace. Cocoș, auroră.
55. CALUL, funcție chtoniană, psihopomp. Calul de luptă al apoteozei, cap de cal pe sol.
56. ANIMALE IMPURE SAU DESTINATE SACRIFICĂRII, cîine, cerb, porc. Ied, Luxură, Behemoth, primul bou.
57. ALBINELE, Apicultori, Leu și Albină, divinație, fecioare, Speranța.
58. FIGURILE DE BUN AUGUR, vătui, iepure.
59. CUCUVEA, LUP, ȘARPE, Carul cu fîn, Lupoaică, Trinacria, unduirea dublă și Amphisbenul. Vasilisci sau suplicierea lui Homer, arborele cosmic, Yggdrasil, Python, șuierat, *„poppisme"*, *ophis*, *draco*, Urobros, Aion orfic, oul cosmic, monstrul învins, Cronos mithriacul, caduceu. Tușulșa, șerpi antropomorfi, roată.
60. GENIILE RĂULUI, diabolus, daemon, suplicii. Neliniște, pedeapsă, ciorchine, tortură, ospăț infernal. Omul mascat, Mithra, monstrul-călău, *harpagones*, înghițitorul. Luntrea lui Caron, demonologie, nud dorsal.
61. JUDECATĂ, Înger, demon, Străinul, lumea originară. Puteri, judecători din infern. Izgonire, luptă în văzduh, Antagonistul.
62. DEMONUL, ispititoarea, monstrul cap cu picioare, drăcușor. Ierarhie demoniacă, gemă, obiecte din universul domestic.
63. REȚELELE SPAIMEI ȘI ALE RUȘINII, lucrurile proscrise, „starea de război". Părți animale, aripi întinse (mandala), suliță, fața posterioară, gheară.
64. ISPITIRE, costume, material. Revoltă.
65. COBORÎREA ÎN INFERN. Gheenă, ulcior, supliciul trudei, refugiul-burduf, Apocalipsul obiectelor, spada cuvîntului.
66. OBIECTELE DOTATE CU PUTERE, dagă, ulcior. Unealta, bîtă, ciomag, lance.
67. STRĂINUL, PACTUL, drăcușor, popoare fabuloase. Impasibilitate, jurămînt, Ira, Sabinul. Gobelini, Magician, Sirenă.

68. OPERA VOALATĂ, Mizantrop. Pungă, diavolul clericului, hibridul și sfera. Omul inamic al omului, oglinzi, zaruri, cărți de joc, partenerul nevăzut.
69. FIINȚELE FILOFANE, aspect diurn, lumină, îngeri, Jubilare, prezența stranie, satelitul înarmat, umbra. Conflict, omul, Vis.
70. OPERA ENIGMATICĂ, sens suprapus, paredru, Faima, vînător înaripat, Pegas, Mercur. Podar, botez, uriaș, Orion. Christophorus, lume hidrofană, opera este triptic.
71. CORPUL IMAGINAR.
72. HERMAFRODITUL, Salmacis, Agdistis, ființa bisexuată, copilul lui Hermes. Androgin, apariție, efeb, gnom, fabulos.
73. ECHIVOCUL, Eva-Adam, *pais*, îngeraș, calipig, Sibilă, Astartea.
74. MITUL APARIȚIEI, Statuetele Venus din Magdalenian, primatul magiei, ciclul zeiței nude, Apsaras.
75. CĂSĂTORIA ALCHIMICĂ, diadă, dominație dublă, rivalitate ocultă, copiii-șefi. Arbore scorburos.
76. VĂL ȘI ATRIBUTE, „ornament", floare, organe sexuale, gesturi.
77. NUDITATEA RITUALĂ, valoare magică. Locuri, urmărire, „procesiune".
78. DORSALITATE. Fresce, distincție *galantă*.
79. SURSELE ANATOMICE, Luxura romană, Triumf, maestru și discipol.
80. FAPTE ȘI AVENTURI, vicii, acuplări, cortegiu, scene carnavalești.
81. POZIȚII, arcatură. Funcție cosmologică, taină, heruvimi, înger-efeb, *putti*, embrion.
82. DIOSCURI, GEMENI, PUTTI, atribute, cupluri, Adonis, *sacro bambino*, micul personaj. Copilul divin, îngerași, aspect ludic, „amorași", îngerașul-demon, atelaj, homunculus-ul. „Mercur filosofic", „copil".
83. TRIUMFUL LUI AMOR ȘI ADEVĂRUL, spumă, barcă. Celălalt tablou, al treilea voleu, figura din oglindă, Cybela. Tamburină și cimbal, actul *à rebours*, chipul înfricoșător, Saturnalii, horă.
84. APOCALIPSUL PLĂCERILOR OMENEȘTI, Grădină, Eden, izolare. Fericire, orgii, act săvîrșit în comun.
85. FORME ALE EXCESULUI, relație, funcții adiacente.
86. CONSECINȚELE ACTULUI, gîndirea hibridului, experimentarea umană.

87. EXPLORAREA PUTERILOR, itinerar, experiențe, căi indirecte, raporturi de dominație, sentiment abisal. „Disimulare", negativul.

88. MUTAȚIILE, Bestiar, personaje, specii, hibrid, recurgerea la ocult.

89. OPERA ILUSTRATĂ, maniera neagră și inaccesibilul, predilecție pentru terifiant, miraculosul.

90. INVERSIUNE ȘI MANIHEISM, nudul, „ideile", putere și rotație, „revelație".

91. PUTEREA OCHIULUI ȘI A „MINȚII", simbol, Capricii arhitecturale, materiale, înclinație către enigmatic, resursele regiei și ale terifiantului.

92. O PRODUCȚIE SUBVERSIVĂ, logica răsturnării, universul irațional, imaginație.

93. EXPERIENȚA, culoarea-simbol, laicizarea universului, indicibilul; adevărul operei, riscul nebuniei.

94. INCONȘTIENTUL, material și text, ființe excesive, sensul misterului, incognoscibilul.

95. EXPRIMAREA INSTINCTULUI, Primitivi, fenomenul verosimilității.

96. MIJLOACE NOI, film, construcții animate, *cealaltă parte*, aspecte multiple, juxtapunere, opera extremă.

97. MOMENTUL APARIȚIEI OPEREI, matrice, forme, invenții, aventura obiectului.

98. ELEMENT, DETALIU, OBIECTE, spațiu oniric, mitologie modernă, tematica universului individual, lume sexuală. Dialectică a obiectului, construcție a imaginarului, stranietate.

99. JOCUL MÎINII, amalgam, totalitate, simț tactil, locuri, construcții, cunoaștere, „forme cosmice". Aventură.

100. MOMENT DE RUPTURĂ, obiect, aparat, mașină. Disjuncție, capriciu, exigență, joc.

101. ELEMENTE, FORME, MATERIALE, colaje, „rămășițe", adaos, *Merz*.

102. ARHITECTURĂ FANTASTICĂ, *Merz*-bau.

103. INSOLIT, portret, graffito.

104. LUMINĂ, fixată; loc, racursiu, situare, răscruce, labirint.

105. NOȚIUNI, inversiune, răsturnare, disjuncție, juxtapunere, discontinuitate, aglomerate, rețele hibride. Realități.

106. RĂSTURNARE, inversiune creatoare, gîndire negativă, obiect dinamic. Lucruri în *locul* lor.
107. LEGI, răsturnate; pluralitate, oscilații, univers fabulos, subconștient, timp.
108. AMBIGUITATE, manechine, „bust“, „pui“, forme.
109. IDENTITĂȚI, polarități inverse, opere misterioase, hibrid, săgeți, tensiuni, gesturi, forțe, regnuri, planuri, multiplicare, acord, contramișcare.
110. LABIRINT OPTIC, semn, orientare, capcană, căutare, detalii.
111. SUPRAREALISM, imagini.
112. AVENTURĂ, momente de ruptură, scriitură automată, automatism grafic, structură, arie, cîmp, punct alb.
113. STRUCTURI, obiecte, imagini, „desfășurare“, obiect mobil.
114. EROTISM, obiecte-personaje, dorință, proces, condiție a cruzimii. Corp, neliniște, magnetism al elementului.
115. ETEROGENUL, diversitate, punct optic și mișcare, oscilații, volume iluzorii, știință a mișcării.
116. MITOLOGIE, Minotaur, Povești, exactitatea imaginarului, bizarul.
117. IMAGINI, diamante, frotaje, „materialele“, distrugerea planului, arie, hazard și gest, căutări, descifrare, risc, deplasare, osmoză, magnetizare, „caligrafie“.
118. ENIGME, punct de neîntrecut, semn, vectori, ținte, diagrame, nuditate, *om-semnal*, extensiune.
119. MATERII, experiență vizuală, gesturi.
120. DESEN, linii, forme, mască, sfinx, metamorfoze.
121. GESTUALITATE, „inscripție“, „contragere“, disjuncție.
122. ORIGINARUL, act, ființă, forfotă, tensiune, coordonate, ramificații.
123. IMAGERIE, om, constelații, ambiguitate, rupturi.
124. CRUZIME, obsesie, refugiu, nervuri, motive, oglinzi, personaje somnambule, nud-trofeu, mulțimi.
125. EXOTISM, intensitate, locuri familiare, dezintegrare, vertij.
126. ASPECTE interioare, minuție, act magic, fragmente.
127. CONFLICT, între imagine și obiect.
128. SCULPTURĂ, îmbucătățire, omul-cactus, operă monumentală, meditație, creație.
129. GRAVURĂ, linie, haos, balans, „abatere“.
 130. „CRIZĂ“; celălalt limbaj.

131. OPERE, intensitate vizionară, explorare, intimitate.

132. EXPERIENŢE, tehnici, simbioză, valorile enigmei, variaţii.

133. CREAŢIE, formă mată, linie, fiinţe-pretext.

134. DENSITĂŢI originare, goluri, forma „în stare născîndă“, regnuri, răzvrătire, formă ambiguă, tensiune a gestului expresiv.

135. AUTENTICITATE, desene, fundal, profunzime, diversitate.

136. OPERE ŞI FIINŢE, originalitate, experienţă, imagine, renaştere, redescoperire, detectare, spaimă, monstru, „mecamorfoze“, fantastic modern, miraculos, univers psihic, răsturnare, fantezie, procesul raporturilor.

137. CĂI LĂTURALNICE, invenţie, faze, lnme fixată, maniheism, metamorfoză, semne, jucării, monştri, univers mineral, flore fabuloase, forme tentaculare, dorinţă, cosmologie, „viziuni“.

138. OBIECTE ARAHNIDIENE, de „vertij total“.

139. FIGURĂ, forme, structură imbricată, triadă (implicită), nelinişte, reţea, poziţie, instinct ludic, grup, experienţă implacabilă.

140. JOC, materie, pasiune, transparenţe, complexitate, hoardă, frenezie, pietrificare.

141. REŢELE, contorsiuni, enigme, acţiuni ale androginului, dezarticulare, „deformare“, supleţe.

142. ARTĂ SAVANTĂ, haosul construcţiilor, dedal, ameninţare, perspective, luptă, arhitecturi fără nume.

143. REŢEAUA CONSTELAŢIILOR, stare magnetică, intenţie psihologică, enigmă, forţă de expresie; arta fantastică: o cale de acces la tainele creaţiei.

INDICE

Abélard (Pierre) 295,
Abiron 168
Abraham 72, 268
Abraham Judaeus 292, 293
Abrak 157
Abraxas 77, 81, 163, 256, 266, 269
Abydos 80
Acefal 144
Acropole 273, 303
Acteon 161, 318
Adam 105, 152, 185, 202, 269, 289
Adam și Eva 186, 304, 305, 327
Adamael 157
Adonis 194
Afrodita 185, 190, 196, 197, 306, 314, 315, 316
Agdistis 185, 319
Aglibol 142
Agrippa (Cornelius) 246, 247, 248, 250, 252, 254, 255, 256, 260
Ahura-Mazda 74
Aion 272, 320
Airavata 153
Alacathoos 152
Alciat 50, 82, 83, 121, 127, 137, 139, 193, 260, 263, 273, 281, 284, 306, 309
Alde 83
Aldrovandi 85, 93, 112, 121, 142, 273, 279, 287, 296
Alexeieff 219
Alexandru 131, 309
Alleau (René) 81, 253, 268
Allègre 317
Altdorfer 264, 275
Amaravati 187
Amenti 277, 289
Amphietus 250
Amphion 94, 188, 333
Amphitryon 185
Anaximandru 147
Andromeda 80, 302, 304
Ananke 337
Anteu 205
Antinoüs 302, 312
Antifilos 284
Antonie 55, 73, 110, 119, 125, 156, 161, 172, 175, 177, 191, 261, 278
Anu 94
Anubis 79
Apelles 284, 307, 310
Apian 282
Apis 271
Apocalips 35, 70, 72, 108, 112, 130, 135, 142, 146, 159, 177, 198, 260, 280
Apollinaire (Guillaume) 212
Apollinarius (Sidonius) 315
Apollodor 183

Apollo 134, 163, 194, 270, 285, 286, 295, 313
Apollonius 102
Apsaras 187
Apuleius 38, 112
Aquarius 65, 267
Aratus 66
Archipenko 214
Arcimboldo 96, 123, 228, 276
Ares 131
Argo 266
Argos 138, 151, 356
Argus 138, 287
Arhanghel 44, 50, 52, 63, 64, 71, 131, 134, 144, 160, 177, 178, 220, 260, 261, 285, 333
Ariel 63
Arion 156
Aristofan 157
Aristotel 246, 266
Arius 87
Armida 86, 141
Arnim (Achim d') 112—113, 219
Arp (Jean, Hans) 210, 211, 221
Arsu 142
Artaud (Antonin) 227
Artaxerxes Mnemon 102
Artemidorus 298
Artemis 94, 97
Artigas 232
Arx 252
Astartea 44, 187, 194, 283, 306
Astreea 75
Atargatis 306
Atena 63, 137, 286, 288
Athanor 278, 292
Atlan (Jean) 222, 223, 224, 331
Atlantida 81
Atropos 157
Auberjonois (René) 204, 233, 234
Augustus 182
Augustin (sfîntul) 289
Aurwandil 81
Ausonius 294
Averroes 87
Baal 194
Babel (Turnul) 43, 47, 48, 54, 55, 59, 73, 97, 99, 136, 203, 238
Bachus 45, 189, 194, 195, 243, 250, 306, 307, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 318
Bachelard (Gaston) 236, 337
Bacon (Roger) 248
Bacou (Roseline) 321
Bade (Josse) 296
Baes (Rachel) 227
Balawat 97
Baldass 264, 269
Baldung Grien (Hans) 182, 300
Baltrušaitis (Jurgis) 60, 82, 241, 260, 276, 284, 288, 290
Barbault (André) 271
Barbey d'Aurevilly 204
Bardesanes 320
Bardon (Henry) 279
Barlet 112
Basanoff (V.) 300
Basilide (Gnosticul) 77
Basilius Valentinus 278, 292
Baubô 190, 284
Baudelaire 203
Baudelot de Dairval 266
Bayard (Jean-Pierre) 285
Bayle 302
Beccher 193, 306
Behemot 162
Beigbeder (Olivier) 283, 295
Bel 67, 142
Bellange 123
Bellini (Giovanni) 83, 97, 157, 165, 179, 184, 195, 243, 263, 273, 306, 307, 311, 313, 314, 316, 317, 319
Bellmer (Hans) 139, 237, 238
Benesch (Otto) 275, 322
Berbiguier 202
Berenson 57, 269, 312
Bergerac (Cyrano de) 112
Berghe (Fritz van den) 235
Berne-Joffroy (André) 312
Bernini 137, 288

Bérose 156
Bertall 202
Berthelot (M) 247, 248
Bes 80, 138, 144, 190
Bessy (Maurice) 320, 321
Bhâdja 95
Bibescu (Emmanuel) 205
Biblia 269, 278
Bidez (J.) 102
Bissière 228
Bivia 48
Blake 113, 201, 202, 203, 206
Blanchet (A.) 284
Blanchot (Maurice) 179
Blin (Georges) 310
Bloemardinne 191
Böcklin (Arnold) 204, 326
Bode (W.) 313
Boehme (Jacob) 255, 293
Boaistuau 276, 281
Boetos 313
Bolliger (Hans) 212
Bomarzo 153
Bona 217, 235
Bonanni (Filippo) 96
Bonger (A.) 321
Boreus 98
Borsippa 100
Bosch 40, 42, 48, 53, 55, 57, 58, 61, 68, 73, 86, 88, 99, 100, 106, 110, 120, 123, 125, 131, 134, 135, 137, 138, 140, 145, 146, 147, 154, 155, 156, 157, 159, 161, 162, 172, 182, 188, 192, 194, 198, 199, 243, 244, 245, 250, 261, 262, 264, 265, 266, 268, 269, 275, 278, 279, 280, 284, 285, 292, 296, 297, 298, 299, 309, 310
Bossert (H. Th.) 288
Bousquet (Joë) 221
Bote 317
Botticelli 274, 307, 308, 310, 319
Bousset 320
Bouts (Thierry) 48, 154, 261
Bracelli 123, 276, 280
Brâncuşi 229
Brant (Sebastian) 296, 306
Braque (Georges) 210, 229, 333
Brauner (Victor) 228
Breton (André) 35, 205, 209 212, 216, 217 218, 219, 220, 227, 236, 327
Breydenbach (Bernardo) 281
Brion (Marcel) 331
Broderlam 305
Bruegel (Pieter) 40, 49, 53, 54, 55, 57, 58, 61, 73, 86, 90, 93, 100, 134, 146, 154, 159, 163, 170, 172, 179, 182, 261, 263, 264, 267, 273, 278, 279, 285
Bruguière (P.-G.) 229
Bruno (Giordano) 314
Bruyne (Edgar de) 308
Bucefal 131
Bupho 162
Burnouf (Emile) 305
Burnouf (Eug.) 288
Burri 237
Butler (Reg) 228, 229, 332

Cabală 186, 267, 281, 297
Calder 218
Callot 90, 137, 191, 274
Calrus 83
Canopus 65, 81, 266, 267, 269
Canseliet (E.) 81, 84, 273, 278, 293, 294
Cantens (Maurice) 215
Cantimpré (Thomas de) 290
Caravaggio 311, 312
Carcopino (Jérôme) 164, 287
Cardea 94
Carol cel Mare 153, 295
Caron (Antoine) 123, 169, 265
Carpaccio (Vittore) 48, 49, 51, 57, 135, 139, 152, 159 181, 262, 263, 269, 273, 280, 281
Carrá (Carlo) 215, 326, 327
Carroll (Lewis) 113, 204, 208
Carthalon 92
Carton (Raoul) 248
Casandra 190
Cassirer (Ernest) 243, 315
Cassou (Jean) 215

Castagno (Andrea del) 106, 153
Castor 75, 269
Catena (Vincenzo) 307
Catoblepas 149
Cats 82
Caus (Salomon de) 260
Cecrops 128
Ceferus 288
Celicev (Pavel) 236
Cellini 190
Censorinus 147
Centaur 64, 110, 131, 136, 201, 252, 277, 311
Cerber 42, 131, 137, 161
Ceres 44, 201
Cézanne 213
Cezar (Iulius) 159
Chagall(Marc) 214, 324, 325
Chaplin 208
Charon 42, 45
Charonton (Enguerrand) 264, 266, 274
Chastel (André) 241, 242, 243, 245, 265, 273, 276, 280, 308, 310, 312, 314, 319
Cheol 168
Chesnel (A. de) 286
Cheval (Ferdinand) 208
Chirico 93, 210, 326, 327
Chiron 75
Chompré 244, 246
Christos 69, 151, 175, 278, 282, 284, 298
Cicero 194, 251, 260.
Ciclop 99
Clark (K.) 319
Circe 99, 132
Clio 319
Clito 92
Cnossos 174
Cock (H.) 55, 57, 267, 279, 280
Coclès 112
Cohen (H.) 97
Combe (Jacques) 264, 266, 279, 285
Consus 40
Contenau (G.) 131, 132
Coppier (A.C.) 245, 251
Corbin (Henry) 75, 182
Cordier (Daniel) 323
Coré 97
Cosimo (Piero di) 161
Cote 168
Courtin 238
Cousin (Jean) 265
Coutaud (Lucien) 226
Cranach 152
Cristofor (sfîntul) 48, 169, 305
Cronos 72, 73, 166, 169, 268
Crotus 75, 169
Ctésibios 252
Cumont (Franz) 66, 79, 102, 153, 166, 197, 272
Cybela 97, 98, 197, 289, 315, 316, 319
Cydon 285
Cyrene 251

Dali (Salvador) 218, 219, 337
Damme (Suzanne van) 228
Dante 45, 47, 202
Daphnis 137
Datan 168
David (Gérard) 161
Dedal 135, 201, 285, 286
Delcourt (Marie) 286
Delisle L. 178
Delvaux (Paul) 226
Demeter 44, 97
Demonts (L.) 298
Dendérah 289
Desiderio (Monsu) 123
Desprez (François) 112, 121 144, 154, 278, 281, 288
Deucalion 111
Dhorme (Edouard) 155
Diana 96, 97, 295, 315
Didron 274
Dionysos 131, 147, 168, 183, 245, 272, 286, 303
Dioscuri 67, 75, 80, 94, 165, 188, 194, 269
Dominguez 210
Donatello 305, 313
Doré (Gustave) 202
Dorland (Rainer) 331
Dottin (Georges) 94
Dragon 44, 48, 49, 50, 89, 295
Dubuffet (Jean) 213, 222, 323
Duchamp (Marcel) 209, 210, 214, 220

Dulle Griet 40, 54, 55, 260, 261, 262, 285
Dumézil (Georges) 159, 291
Dürer 85, 91, 159, 240, 241, 243, 245, 247, 251, 252, 255, 256, 257, 258, 260, 261, 263, 268, 270, 273—274, 280, 281, 288, 307
Durivaux (G.) 251
Dussler (Luitpold) 307, 311, 314
Duthuit (Georges) 237

Eckhart (Meister) 194
Elehoe 157
Elck 54, 56
El Greco 275
Eliade (Mircea) 62, 82, 94, 126, 192, 253
Eluard (Paul) 334
Elworthy (F.T.) 149
Emaus 50
Empedocle 131
Empusa 86
Enklaar (D. Th.) 297
Enoch 112
Ensor (James) 204
Erasmus 119, 296
Erechtheus 93
Erinii 136
Ernst (Max) 82, 92, 210, 211, 216, 220, 221, 322, 323, 327, 328, 329, 338
Eros 156, 194, 226, 250, 274, 308, 314, 317
Esculap: cf. Serapis 271, 272
Estienne (Charles) 205
Euclid 258
Eumen 161
Euryale 136, 286, 286
Eurynomos 174
Eva 187, 310
Ezechiel 139, 151, 192, 300

Fabre (Gabrielle) 287
Faraon 269
Farnese (Ottavio) 236
Faust 178
Faun 139, 200, 284
Fecioara 75, 101, 163, 270
Fecioara (Maria) 43, 49, 75, 96, 298, 304
Ferro 217, 235
Festugière (A.J.) 142, 166
Ficino (Marsilio) 250, 313
Filiger (Charles) 327
Fini (Leonor) 222, 330, 331
Fiocco (Giuseppe) 314, 319
Firmicus Maternus 127
Flaccus (Valerius) 315
Flamel (Nicolas) 292, 293
Flaubert 316
Florența (Antonin de) 193
Fludd (Robert) 112, 293
Focillon (Henri) 115, 178, 239, 247, 290
Fogolari (Gino) 307,311,314
Folengo (Teofilo) 297
Fons (zeul) 292
Fortuna 50, 263, 299, 307, 316, 317
Fouquet 100, 141, 168,275
Francastel (Pierre) 175, 179
Francis (Sam) 237
Francisc (sfîntul) 104
Fränger (Wilhelm) 187, 307
Frankert (Hans) 57
Frazer 315
Freidank 299
Freud 298
Frison (Gemma) 282
Frobenius 83
Frobenius (Léo) 274
Fuchs 217, 234, 327
Fulcanelli 81
Furii 174, 246, 299
Furtwängler 291
Füssli 202

Gabriel (îngerul) 182
Gaddi (Agnolo) 110
Gafurius 319
Ganymede 188
Garnier (Noël) 112
Garuda 137
Gatch 237
Gauguin 205
Gazeau 295
Geiger (Benno) 276
Geiger (Ferdinand) 270
Gellone 300
Géricault 203
Gerson 152
Geryon 149
Gesner (Conrad) 112, 154. 279, 296

Gheena 168
Gheorghe (sfîntul) 44, 177, 280
Ghilgameş 131
Ghyka (Matila C.) 258
Giacometti 218
Gide (André) 203
Giedion-Welcker (Carola) 325
Gigantomahii 71
Gilson (Etienne) 295
Glanvil 112
Glasenapp (H. von) 141
Gläser (R.) 195
Gnoză 70, 80, 145, 267, 297
Göding (Heinrich) 276
Godiva (Lady) 189
Gogh (Vincent van) 206
Goldberg (Oskar) 236
Gombrich (E.H.) 315
González 229
Gorgone 136, 142, 149, 274, 286
Goujon (Jean) 265
Goya 39, 90, 202, 244
Gozzoli (Benozzo) 63, 97, 262
Graf (Urs) 172
Grandville 202
Graverol (Jane) 235
Greenens (Robert) 236
Grenier (Jean) 231, 325
Grimm (fraţii) 202
Gris (Juan) 213
Groethuysen (Bernard) 331
Grohmann (Will) 325, 326, 331
Grünewald (Mattias) 58, 110, 180, 265, 299, 304
Grünpeck 144
Gruppe 309
Gryllos 132, 284
Guernica 334
Guyette (René) 235
Guthrie (W.K.C.) 287
Gynaimanes 280

Hades 45, 46, 130, 137, 148, 286
Haftmann (Werner) 215, 327, 328
Hameel (Alart du) 55, 265
Haos 45
Harpii 135, 201
Harpocrate 284
Hartlaub (G.F.) 307
Hathor 190
Haucourt (G. d') 251
Hautecoeur (Louis) 271, 275, 290
Hecate 149
Hecira 318
Heemskerck (Maerten van) 201
Heerbrant (Henri) 217
Hefaistos 63, 183, 261, 286
Heinvogel (Conrad) 252
Helios 155, 159
Héniochos 289
Hentze (Carl) 82, 161
Héracles 288
Heraclit 320
Hercule 135, 137, 149, 180, 183, 263, 308, 314
Hermae 306
Hermafrodit 72, 185, 190, 305, 308, 318
Hermes 45, 48, 59, 61, 62, 65, 66, 68, 69, 71, 77, 86, 91, 98, 100, 103, 107, 111, 156, 162, 163, 176, 179, 182, 185, 189, 194, 197, 243, 245, 263, 266, 270, 281, 316, 319
Hermogene (magicianul) 86, 279, 285
Herodot 104, 319
Herold (Jacques) 226
Heruvim 139, 151, 192
Hesiod 39, 72, 73, 149, 195, 196
Hesperide 45, 165
Heyden (Pieter van der) 86, 296
Hidra 164
Himera 110, 135, 201, 278, 303
Hipogrif 66, 159
Hoffmann 202
Holbein 296, 299
Hölderlin 113
Holmberg (Uno) 100
Homer 165
Horus 79, 80, 138, 139, 149
Houvet (Et.) 294
Hugnet (Georges) 338
Hugo (Valentine) 219
Hugo (Victor) 203, 321

Huizinga (J.) 244, 299
Huyghe (René) 324
Hygia 317
Iacob (scara lui) 49
Iacob (sfîntul) 86, 277, 279
Iamblichos 81, 162
Ianus 45, 150, 151, 156, 168, 291, 292, 294, 295
Iblis 172
Icar 50, 94, 263
Ichton 106
Iehova 54, 93, 139
Ieremia 36, 40, 73
Ieronim (sfîntul) 86, 97, 152, 153, 273
Ierusalim 97
Iesеu 298
Ilios 305
Indra 141, 153
Infern 35, 43, 44, 45, 131, 135, 140, 142, 161, 164, 168, 175, 181, 182, 266
Înger 105, 152, 169, 170, 184, 247, 248, 301, 304
Ioan (apostol, sfînt) 268, 277
Ioan (Botezătorul) 291
Iona 282, 301, 302, 304
Iov 166, 303
Isaia 98, 146, 193
Isenheim 119
Iștar 44, 152, 187, 283
Isis 77, 182
Iulian Apostatul 97

Jäckel (M.V.) 270
Jagrath 271
Jarry (Alfred) 207, 208, 320
Jeanmaire (H.) 92, 288
Jemsid 192
Johannot (Tony) 202
Jouffroy (Alain) 235
Jung (C.G.) 173, 281
Junona 81
Jupiter 74, 188, 243, 257 271, 272, 289

Kafka (Franz) 222, 331
Kahnweiler (Daniel-Henry) 334
Kampf (Max) 231, 334
Kandinsky 215
Kerényi (Karl) 194
Kere 40
Keunen (Alexis) 235
Khunrath 112, 241, 256
Kircher (Athanasius) 112, 261, 266, 267
Klee (Paul) 82, 215, 217, 325, 326, 328
Klossowski (Pierre) 325
Koyré (Alex.) 250
Kronos 272
Kubera 192
Kubin 208

Lacchin (Enrico) 277
Lam (Wifredo) 228
Lambsprinck 112
Laren (Mc) 213
Larionov 210
Lassaigne (J.) 324, 338
Latini (Brunetto) 82, 201
Latran 301
Lauer (J. Ph.) 272, 289
Laurens (Henri) 178, 229, 332, 333
Lebel (Robert) 209, 331
Lecomte (Marcel) 216, 332
Ledoux (Claude-Nicolas) 279
Leeuw (G. van der) 128, 173
Legrand 276
Lély (Gilbert) 221
Leonardo 76, 91, 157, 276, 309, 310, 311, 312
Leviatan 165, 166, 282
Lévy-Strauss (Claude) 304
Levy (Isidor) 156
Licorn 137
Limbour (Georges) 215, 323
Limbourg (frații) 92
Lochner (Stephan) 155, 171 181
Lo Duca 320, 321
Longhi 305
Lopez-Rey 244
Lorenzetti (Ambrogio) 91, 275, 304, 314, 319
Lucian 116, 165
Lucifer 89, 274, 301
Lucrețiu 176
Lullus (Raimundus) 152
Ludwig 269
Luna 270, 320
Lupercali 190

Luther 144
Luxura 40, 86, 190, 261, 262
Mabille (Pierre) 134
Magna Mater 197
Magnasco 202
Magritte 217
Maillard (Elisa) 246, 257, 258, 259
Maitani (L.) 291
Makara 135
Malakbel 66
Mâle (Emile) 151, 277, 301
Malraux (André) 320
Malraux (Clara) 331
Mander (van) 57,
Mandeville (J. de) 276
Mandiargues (André Pieyre de) 221, 237, 330, 331
Manéthon 271
Mani 40
Mannhardt 280
Mantegna 48, 265, 317
Manuel Deutsch (Niklaus) 58, 110, 138, 172, 175, 177, 265
Marangoni 312
Marcus 293
Margot 261
Maria 236
Maria (profetesa) 269
Maria (sfînta, Egipteanca) 190, 281, 306)
Marini (Marino) 232, 335
Marrou 148
Marte 103, 131, 164, 177, 243, 272, 278, 311, 312, 313, 314, 318,
Marsilio (Ant.) 307
Marteau 262
Martini (Simone) 91, 194, 273
Marx (Jean) 174
Masaccio 305
Massignon (Louis) 90
Masson (André) 219,
Mat 46, 47, 262
Matei (apostolul) 181, 192
Matta 217, 227
Matton 285
Mauron (Charles) 206
Mauss (Marcel) 151, 192
Medeea 94, 149
Meduza 136, 159, 286, 288, 304
Megenberg 143—144
Melchior 88
Méliès (Georges) 208, 320, 321, 322
Mella (Pomponius) 286
Melkart 92
Melusina 132, 201
Memling (Jean) 201, 274, 303
Menade 166
Menelaus 267
Mercur 48, 100, 111, 182, 243, 269, 270, 272, 277, 318
Mercurio 277
Meryon 202
Merlin-Poinssot 275
Metatron 86
Meun (J. de) 292
Meurice (Paul) 203
Meylan (E.F.) 315
Michaux (Henri) 221, 222, 330
Michelangelo 311, 312
Midas 154
Mihail (arhanghelul) 45, 260, 261
Milton 203
Min (zeul) 132
Minerva 299
Minos 285, 286
Minotaur 136, 285, 286
Mirandola (Pico de la) 298
Miró (Joan) 210, 213, 231, 232, 324
Mirrha 137
Mithra 72, 102, 103, 139, 156, 165, 242, 271
Modigliani 212
Moïre 40
Moise 86, 269
Molmenti (Pompeo)269,281
Mondrian 214
Monica (sfînta) 182
Monod-Herzen (Edouard) 258
Montelius 291
Montfaucon 64, 65, 77, 80, 105, 165, 261, 266, 267, 272, 273, 284, 285, 294, 295
Montluisant (E. G. de) 278

Moore (Henry) 232
Morandi 326
Moreau cel tînăr (le jeune) 202
Moret 270
Moschini (Vittorio) 308, 311
Mowinckel 113
Muller (Robert) 236, 237, 332
Munch (Edvard) 322
Munster (S.) 112, 281, 289
Murillo 142

Nâga 146
Nartow (van) 102
Necromant 89
Neher (André) 267
Nemesis 260, 263, 307, 317
Neptun 66, 67, 81
Nereide 134
Nero 178
Nettensheim (cf. Agrippa) 245
Netter 337
Nilsson 170
Nin-Gish-Zi-Da 135
Niobé 111
Nix 45
Noachit 243
Nock (A.) 270
Nodier (Charles) 202
Noe 122, 279, 297
Numa 139

Oannes 154, 156, 302
Obsequens (Julius) 282
Oedip 289
Oestvoren (J. van) 297
Ofiţi 77
Olimp 67
Ops 40
Orcagna 190, 304
Orcus 45, 103
Origen 174
Orion 80, 183
Ormuzd 142
Orfeu 46, 99, 111, 157, 162, 245, 308, 319
Osiris 77, 138, 315
Ossorio 237
Ovidiu 185, 287, 309

Paalen 210
Pallas 63, 64
Pan 111, 190, 304
Pandora 63, 187
Panofsky (Erwin) 240, 241, 242, 244, 245, 259, 297, 314
Pantagruel 278
Paolo (Giovanni di) 276
Paracelsus 60, 116, 172, 246, 256, 281, 292
Paré (Ambroise) 154, 279
Paris 201
Parisot (Henri) 204
Parker (Claire) 219
Parrot (André) 283
Pasiphaë 132
Patinir (Joachim) 168, 175,
Paulhan (Jean) 222, 323, 324, 335
Pausanias 180, 188, 316
Pavel (sfîntul) 50, 66, 277, 300
Pegas 81, 182
Penelopa 326
Penteu 168
Pernety 241, 242
Perrot 291
Perseu 80, 159, 190, 304
Petrarca 306
Petru (sfîntul) 72, 94, 277
Phanes 72, 157, 308, 309
Philalet 248
Philon 100, 112, 161, 275
Phoebus 313
Phoenix 131, 137, 284
Phoroneus 111
Pianti (Francesco) 277
Picabia 211
Picard (Charles) 165, 272, 284, 289, 303
Picasso (Pablo) 209, 322, 333
Pindar 159
Piranesi 99, 203
Pirithoüs 166
Pirrha 110
Pisanello 191
Pisano (Niccolo) 301
Pitagora 72, 75, 99, 111, 156, 161, 162, 245, 252, 260, 266
Pithon 103, 165
Platon 259

Pliniu 111, 112, 148, 190, 282, 284, 286
Plotin 226
Plutarh 81
Pluton 42, 45, 171, 261, 271, 272
Poe 206
Poitos 149
Poliphilos 61, 112, 265, 274, 275, 280, 289
Pollock 237
Pollux 75, 269
Polygnotus 94, 176
Polymnia 250
Pomerius 191
Pomona 265
Pomponazzi 112
Ponge (Framcis) 229, 323, 333
Porcher (Jean) 300
Porphirios 104
Poseidon 81, 92, 104, 185, 273, 288
Power (J.W.) 258
Priap 141, 156, 189, 318
Prinzhorn (Hans) 337
Proclus 126, 157, 271
Profet 67, 72
Proserpina 261
Proteu 131, 134
Prudențiu 277
Pruncul 49, 50, 184
Ptah 65, 266
Ptolemeu 75, 140, 289
Puech (Henri-Charles) 62
Purușa 139
Pythia 103, 165

Quinart 202

Rahab 282
Ramuz 233, 234
Raval (M.) 279
Ray (Man) 218
Raynal (Maurice) 213, 322, 327, 334
Rays (Gilles de) 169
Ré 77, 79, 80
Read (Herbert) 332
Réau (Louis) 277, 278, 282, 284, 290, 301
Redon (Odilon) 123, 206, 321
Reinhardt (Oskar) 58
Reisch (Georgius) 172
Rembrandt 142
Restif de la Bretonne 112, 201
Reuwich 281
Rey-Millet (Constant) 227
Rhea 97, 197, 316, 319
Ribemont-Dessaignes (G.) 336
Rich (Anthony) 252
Richier (Germaine) 233, 335, 336
Rimbaud 336
Riopelle 237
Rivera (Diego) 213
Robert (Fernand) 289
Roché (H.-P.) 220
Rochette (R.) 183
Rodocanachi (E.) 319
Rops (Félicien) 204
Roscher 163
Rougier (Louis) 252, 266
Rousseau (Douanier) 208
Roy (Claude) 324
Rubens 142
Rumina 304
Ruysbroeck 152, 296

Saba 106
Sabellius 87
Sade 169
Săgetătorul 75, 81
Saint-Martin (Louis-Claude de) 255
Salmacis 185
Salomon (Bernard) 282
Samson 100
Sand (George) 202
Sand (Maurice) 202
Sannazaro 319
Sarasvâti 186
Sardanapal 303
Sargatanas 134
Sasseta 175
Satana 89, 123, 168, 171, 173, 175, 176, 274, 282, 301
Saturn 72, 76, 153, 166, 240, 242, 243, 245, 247, 250, 260, 267, 295, 306
Satiri 280, 288, 306
Saul 54, 93, 190
Savinio (Alberto) 221
Saxl (F.) 240, 242, 245

Scarron 278
Schedel 282, 289
Scherer (Valentin) 240, 252, 280, 300
Schifanoia (Palazzo) 84, 164, 317
Schliemann 283, 288, 289, 305, 306
Schmidt (Albert-Marie) 330
Schmidt (Georg) 214, 326
Schul (P.M.) 320
Schwitters (Kurt) 212, 221
Sciapod 144, 278, 289
Scorpion 64
Scylla 137
Selene 75, 155, 270
Septembrie 64—65, 266, 333
Séraphine 208, 221
Sérapis 77, 96, 97, 143, 271, 272, 276, 289, 326
Seurat 213
Sfinx 94, 110, 124, 202, 203, 218, 278
Sibert (Claude-Hélène) 237
Sibila 186, 201
Sidrach 73, 111, 148
Signorelli 171, 177, 302, 305
Silene 57, 139, 287, 288, 298
Simion (sfîntul) 69, 73
Simon (din Samaria, Magicianul) 68, 69, 178, 267, 279
Sirena 201, 277, 333
Sirius 161, 164
Sluys 276
Soare 67, 77, 243, 246, 256, 267, 270, 271, 288, 295, 309, 318, 320
Socrate 313
Solomon 269, 303
Solon 111
Sohrawardi 104, 125
Somaré (Enrico) 305
Sorel (Charles) 290
Sphinz 281
Stabius J. 252
Stech 270
Sthéno 136, 286
Stobeus 182
Sturluson Snorri 81
Svanberg 236
Sutherland 226
Syngnathus 146

Tabourot (Estienne) 245
Tages 91, 94
Tammuz 194, 306
Tanguy (Yves) 217, 338
Tanit 182
Tanning (Dorothea) 235
Tarasca 144, 174, 201, 290
Tartar 45
Teba 81, 94
Tebaida 90, 120, 163
Teniers (David) 48, 262
Teofil 178
Terenţiu 313, 319
Terenţiu (sfîntul) 97
Tegernsee (Wernher von) 44
Terpsichora 319
Terra 131, 294
Tertullian 151
Teseu 166
Themis 39
Thoth 166, 270
Timothée 271
Tintoretto 81
Titani 72, 131, 203
Tiţian 277, 316
Tobey (Mark) 221, 237
Tolnay (Charles de) 261, 273, 298, 299
Tory (Geoffroy) 91, 319
Tournes (Jean de) 82
Toyen 227
Traini (Francesco) 304
Trifon (sfîntul) 263
Tuşulşa 166
Tyché 316, 317

Ubac 218
Ubu 320
Uccello 99, 262
Ulise 48, 49, 132
Uraeus 165
Urania 319
Ursula (sfînta) 181
Uruk 131
Usener (H.) 156

Valentin (Basile) 281, 294
Vandier (J.) 271
Van Dyck 142
Van Eyck (Jan) 92, 104
Varagnac 287

Varro 112, 294
Varron 151, 252
Vărsătorul 66, 75
Varuna 45
Vasari 305, 311
Vax (Louis) 331
Velázquez 142
Venus 97, 128, 163, 185, 186, 187, 188, 243, 247, 306, 309, 311, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320
Vérien (Verrien) 241, 246, 247, 258
Verona 97
Vertova (Luisa) 307, 311, 314
Vertumnus 265
Vézelay 282
Vicii 40, 64, 169
Vieillard (Roger) 238
Vignaux (Paul) 295
Villon (Jacques) 213
Virry (Ph.) 147
Virchow 283
Vișnu 137
Vitruviu 167
Volmat (Robert) 337
Vohu Mano 94
Vulcan 247
Vulturnus 293

Wadsworth 227
Waldberg (Patrick) 323, 328
Walker (D.P.) 250
Weiditz (H.) 307
Weyl (Hermann) 332
Wiertz 204
Witz (Konrad) 182, 183
Wols 224, 225, 226, 237, 331, 332

Xenon 294
Xenofon 100
Xerxes 106

Yggdrasil 165

Zagreus 170
Zainer (Johann) 132
Zamolxis 82
Zeno (sfîntul) 304
Zervos (Christian) 322
Zethus 188
Zeus 74, 105, 131, 138, 165, 185
Zimmer 154
Zodiac 40, 66, 71, 72, 75, 77, 107, 111, 242 , 266, 271, 272
Zohar 186
Zoroastru 111, 337
Zosimos (Alchimistul, din Panapolis) 72
Zostrian 111

CUPRINSUL

CUVÎNT ÎNAINTE 5
PREFAŢĂ: Real, imaginar şi fantastic 15
INTRODUCERE: Încercare de a defini arta fantastică
în locurile şi fiinţele sale 35
I. SPAŢII ŞI LOCURI 53
II. FIINŢA HIBRIDĂ 108
CONCLUZIE 200
LISTA ILUSTRAŢIILOR 240
GLOSAR 339
SUMAR ANALITIC 361
INDICE 371

Biblioteca de artă

225

Biografii. Memorii. Eseuri

arta și imaginarul

Cum nu vreau să rezum cartea pe care o s-o citiți cu nerăbdare, vreau să mă întorc la ideea că trebuie să legăm arta fantastică de basm, de acea fericită invenţiune a sufletului omenesc care transportă dorinţa faţă de irealizabil în vis.

EUGEN BARBU